



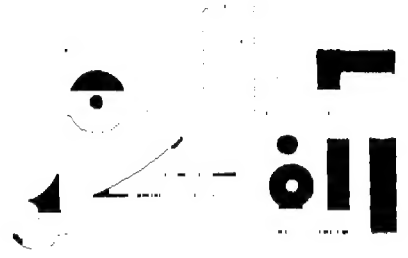
المجلد الرابع العدد الثاني - يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٧٣

■ الشعر العربي تطوره ومستقبله

■ اتجاهات الشعر الانجليزي والأمريكي

■ الشعر الألماني في القرن العشرين

■ الشعر في اسبانيا وأمريكا اللاتينية



رئيس التحرير : أحمد مشاري العدواني

مستشار التحرير : دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * يوليو - أغسطس - سبتمبر - ١٩٧٣
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية * وزارة الاعلام - الكويت : ص ٠ ب ١٩٣

المحتويات

الشعر العالمي المعاصر

٣ بقلم التحرير	تمهيد
١١ دكتورة سلمى الخضراء الجيوسي	الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله
٥٥ دكتور عادل سلامة	اتجاهات الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر
١٠٣ دكتور عبد القفار مكاوى	الشعر الالمانى فى القرن العشرين (لحن الحرية والصمت)
١٦٣ دكتور محمود على مكى	الشعر الاسبانى المعاصر فى اسبانيا وامريكا اللاتينية

★ ★ ★

آفاق المعرفة

٢٣٩ بقلم دونالد كين	الشعر اليابانى الحديث
	ترجمة الدكتورة صفاء الشاطر	

★ ★ ★

ادباء وفنانون

٢٦١ سهيل بديع بشروني	وليم بطلر بيتس
-----	-------------------------	----------------

★ ★ ★

عرض الكتب

٣٠١	البيروقراطية
٣١٣	انماط السيطرة

الدراسات التى تنشرها المجلة تعبر عن آراء اصحابها وحدهم

الشعر العالمي المعاصر

تقديم

من المسلّم به أن الشعر يمثل العمود الفقري للثقافة العربية عبر العصور المتتابعة ، كما أنه ما زال يمثل جانبا أساسيا في التراث الشعبي العربي لا في شبه الجزيرة فحسب ، بل في أرجاء العالم العربي وأطرافه . ومع ذلك فإن قارئ الشعر ومتذوقه في هذه الرقعة من العالم اليوم أحد اثنين لا وسط بينهما : عالم متأدب في خلوة محرابه الأكاديمي يقرأ القصيدة لتشريحها وتحليلها وتقديمها مستساغة لطلبته ومريديه ، أو بدوي يتغنى بالشعر العامي قريضا ورواية في ظل تقليد سائد قديم . أما أوساط المثقفين من طبيب أو تاجر أو حرفي فهم بصفة عامة في عزوف عن الشعر باعتباره فناً فقد قيمته في عالم تسيطره التكنولوجيا . فالمفهوم العام للشعر في ذهن عامة المثقفين أنه ممارسة منقطعة الصلة بما يجري في العالم من تطور ، بل إن البعض يظن أن الشعر يمثل عائقا لهذا التطور ، وأن معالجته هي البديل الميسر لن فقد الحيلة في المواجهة الصارمة لمشاكل الحياة .

هناك ما يبرر مثل هذا الفهم في ظروف نعيشها الآن تدعو إلى العمل والحركة ، أكثر مما

تدعو الى فصاحة الكلمة . ولكن الحركة - كالكلمة - كى تكون ذات اثر ، لا بد أن تكون محصلة لفكر ، وأن يحوطها اطار حضارى . اذ أنه من نافلة القول أن التقدم الحقيقى للأمم هو التقدم الشامل المتكامل فى العلوم والانسانيات على السواء ، وليس أيسر من تقديم الشواهد على ذلك . خذ مثلاً موقف الناس من الشاعر والشعر فى بلد متقدمة كإنجلترا فى الوقت الحالى : فى عام ١٩٦٨ أصدرت المطابع الانجليزية اكثر من سبعمائة ديوان شعرى منها حوالى ستمائة كانت تطبع لأول مرة (١) ، وفى عام ١٩٥٨ باع الشاعر جون بتجمان John Betjeman حوالى ١٠٠.٠٠٠ نسخة من الطبعة الاولى من ديوانه ، وفى عام ١٩٦٠ لقيت قصيدته الطويلة **دقت الاجراس** *Summoned by Bells* رواجاً عظيماً فى فترة وجيزة ، وتصدر دور النشر طبقات شعبية عديدة للشعراء المحدثين الانجليز ، وكذا تراجم للشعراء الاوربيين ، مما جعل الشعر فى متناول القارئ المحدود الامكانيات ، ويقوم الشعراء بالقاء قصائدهم على جماهير غفيرة من المستمعين فى ندوات منتظمة ، كما أن الفرص تتاح لهم للحصول على الزمالات الجامعية كى يكونوا دائماً على مقربة من الشباب المتطلع الى مستقبل أدبى .

وما يحدث فى إنجلترا يحدث فى غيرها من البلاد المتقدمة صناعياً ، حيث هناك اطراد واضح بين التطور التكنولوجى ، والازدهار الشعرى . وذلك للمعادلة البسيطة ، وهى أنه مع التقدم الصناعى يكون الرخاء الاقتصادى ، ومع الرخاء الاقتصادى تصبح سبل الثقافة أيسر ، ومجالها أوسع . والشعر نمط أساسى من انماط الثقافة ، ولهذا فان انتشار الثقافة فى المجتمعات المتقدمة يضمن للشعر قاعدة عريضة من القراء .

وليس الشعر مجرد مرآة للحضارة ، فهو فى الأصل مجمع لها . منذ قديم الزمن كان الشعر وعاء للمعرفة التى تقوم عليها حضارة الأمة ، فاذا أردت أن تعرف شيئاً عن علوم الاغريق وفنونهم اتجهت الى الياذة هومر وأوديساه ، والى « مسخ الكائنات » *Metamorphosis* لهسيود *Hosiod* ، فيهما تطلع على تصور الاغريق للعالم الحسى وما وراء الحسى ، تفسيرهم للظواهر الطبيعية وحركة الافلاك ومد البحار وجزرها ، وسلوك البشر والالهة على السواء . واذا أردت أن تعرف شيئاً عن العلوم الطبيعية عند الرومان اتجئت أيضاً الى نص شعرى هو قصيدة لوكريشيس *Lucretius* « طبيعة الأشياء » *De Rerum Natura* . كذا الامر بالنسبة للشعر العربى فى قديم عصوره ، ضم أيام العرب وأنسابهم ، ومنه نعرف الكثير عن بيئتهم الاجتماعية ، وحياتهم اليومية فى الحل والترحال ، ورصدهم للنجوم ، ودراساتهم للطبيعة المحيطة بهم فى باديتهم وحاضرتهم ، كل ذلك وأكثر منه تجده فى شعر امرئ القيس ، وطرفة ، ولييد ، وعنترة ، وابن حليزة ، وزهير ، وابن كلثوم . لم يكن الشعر هنا أو هناك مجرد موسيقى لفظية منغومة ، أو اغانى حاملة لقلب كسير ، بل كان المجرى الرئيسى الذى منه ينساب تيار الحضارة الدافق .

ومع اتساع مجال الفكر الانسانى وتعدد جوانبه ، انشعبت روافد المعرفة عن ذلك التيار الرئيسى ، متخذة صيغاً وأشكالاً مختلفة . حدث ذلك فى العصر العباسى الاول بالنسبة للأدب العربى ، ومرة أخرى مع مطالع هذا القرن . وبالنسبة للأدب الاوربية الحديثة كان ذلك فى عصر النهضة ، كما حدث مجدداً مع الانقلاب الصناعى .

وقد أدى هذا الانشعاب الى موقف المواجهة بين اصحاب العلوم الطبيعية من جهة ، وبين الشعراء من جهة . ذهب العلماء الى أن ما يقدمونه من حقائق يقينية ، أجدى للبشر من تهويمات الشعراء ، وهبَّ الشعراء من جهة أخرى يشبتون مكانهم ويلودون عنه . وقد وصلت هذه المواجهة الى نقطة الذروة في أوائل القرن التاسع عشر في أوروبا مع التقدم التكنولوجي الذى صاحب التطور الصناعى ، وسواد مبدأ المنفعة Utilitarianism . فكان من الناس (بل من الأدباء أنفسهم أحيانا) من ظن أن دولة الشعر الى زوال (٢) ، فنهض الشعراء الرومانسيون يرفعون لواء فنهم ، فقال وردزورث Wordsworth أن « الشعر هو روح المعرفة الشفيفة ، والتعبير العاطفى المرتسم على وجه كل العلوم » . وقال شللى Shelley « أن الشعر شيء إلهى . أنه مركز المعرفة ومحيطها ، أنه ذلك الذى يشتمل على العلم كله ، والذى يَرُدُّ اليه كل العلم ، أنه في ذاته الوقت جذر الفكر وبرعمه » . واتخذت المواجهة صورة حادة في منتصف القرن بين العالم التطورى توماس هكسلى Thomas Huxley ، وبين الأديب الشاعر المفكر ماثيو أرنولد ، فقد دعا هكسلى في محاضرة بعنوان « **العلم والثقافة** » Science and Culture « القاها عام ١٨٨٠ عند افتتاح كلية العلوم في برمنجهام ، دعا الى أن تكون الأولوية لدراسة العلوم حتى ولو جاء ذلك على حساب الانسانيات ، فعارضه ماثيو أرنولد Matthew Arnold معارضة شديدة في محاضرة القاها في الولايات المتحدة عام ١٨٨٣ مقررًا أنه مع تفتح عقول البشر ، وتقدم العلوم فإن الشعر والبلاغة سيقبلان ويفهمان على حقيقتيهما « كنقد للحياة يقدمه ذوو المواهب المشحونة بالقوة الخارقة » .

وقد استمرت هذه المواجهة بين العلوم والانسانيات خلال هذا القرن ، ولعل أهم معاركها تلك التى دارت بين العالم والأديب الانجليزى س. ب. سنو C. P. Snow ، والناقد الأدبى ف. ر. ليفز F. R. Leavis . وقد اتخذ ليفز مؤخرًا موقفاً بالغ العنف في كتاب أصدره في العام الماضى بعنوان « **لن أضع سيفي** » Nor Shall My Sword « ليثبت للأدب دولته في عالم يجرى حسابه بالكمبيوتر (٣) .

والواقع أن كلمة الانصاف في هذا الموضوع سبق أن أطلقها فيلسوف عالم رياضى هو ألفريد نورث وايتهد Alfred North Whitehead في كتابه المعروف **العلم والعالم الحديث** Science and the Modern World . قال وايتهد في معرض حديثه عن الشاعر الانجليزى وردزورث :

« ان ما أودُّ إثباته هو أننا ننسى مدى
الاعتساف والتناقض الذى يشوب نظرة
العلم الحديث الى الطبيعة ، والتى يفرضها
على أفكارنا . أما وردزورث فإنه ، في قمة
عبقريته ، يعبر عن الحقائق المجسمة التى
تدخل أفهامنا ، وهى حقائق يشوئها
التحليل العلمى . أليس من الجائز أن

Peacock, T. L., Four Ages of Poetry, London, 1820.

(٢)

(٣) انظر مقال الدكتور عادل سلامة « الثقافتان : بين س. ب. سنو ومعارضيه » عالم الفكر العدد الرابع المجلد

الثانى مارس ١٩٧٢ .

المفاهيم العلمية الثابتة تصدق في حدود
ضيقة فحسب ، بل ربما كانت ضيقة
بالنسبة للعلم نفسه (٤) .

ويخرج وإتهد من هذا الى أن العلم - بما هو علم - فهو في حركة استكشاف دائمة ، ومن
ثم فان حقائق اليوم ينفيها علم الغد ، وصورة العلم عن الطبيعة ليست ذات ثبات دائم ، اما
الشعر فانه يقوص وراء السطح المتغير ، ليقدم لنا عناصر الطبيعة الثابتة وجوهرها الدائم .

• • •

يقال ان الفن لا وطن له ، والقول الاصح ان الفن وطنه كل العالم . ويبرز هذا بصورة
واضحة في عصرنا الحديث الذي أصبحت وسائل الاتصال فيه من الكفاءة بحيث اخترقت عنصرى
الزمن والمكان ، واصبح العالم - اذا استعمرنا تعبير مارشال ماكلوهان Marshall MacLuhan
« قرية عظمى Global Village » . واذا كان هذا القول يصدق بصورة قاطعة عن الفنون المرئية
والسمعية غير المنطوقة ، فان من الظواهر الواضحة ان الفنون اللفظية في عصرنا الحاضر
تتجه بشكل حاسم نحو كسر الحاجز اللغوى الذى يفصل بين القوميات المختلفة في سبيل
تحقيق ما يمكن أن يسمى « بالأدب العالمى » . حقيقى انه مع مطالع هذا القرن كانت هناك
محاولات لدراسة ما اصطلح على تسميته « بالأدب المقارن » وكان من رواد هذا الاتجاه
فان تيجم Van Tiegm ، وجان مارى كاريه J. M. Caré ، وان كان مبدؤهما الاساسى هو
عقد المقارنات بين ادب أمة وأدب أخرى ، بمايكاد يؤكد الفوارق القومية بين الأدبين ، كما
انحصرت اهتماماتهما بالجزئيات . الا أنه مع تطور الفكرة ، اتجهت الدراسة نحو فهم « الأدب »
بما هو أدب تستظل بمظلتها القوميات المختلفة ، واصبح الاهتمام أساسا بمضمونه الانسانى .
وقد دعا الناقدان العالميان رينيه ويليك René Wellek واستن وارن Austin Warren
في كتابهما المعروف « نظرية الأدب Theory of Literature » (١٩٤٩) الى انشاء أقسام
للأدب المقارن بمعنى « العالمى » في الجامعات تكون مصدر اشعاع للدراسة الأدبية ، على أن تحل
محل أقسام الآداب القومية بما فيه أدب أهل البلاد . وقد لقيت الدعوة صدى في عدد من
جامعات العالم ، كما انشئ مؤتمر اتحاد الأدب المقارن الدولى عام ١٩٥٤ Congress of Inter-
national Comparative Literature Association وبدأ اجتماعاته في البندقية بإيطاليا في العام
التالى .

على اننا لو تعمنا في الأمر بعض الشيء لوجدنا أن العقبة اللغوية ليست بالضخامة التى
تخطر لنا لأول وهلة . إذ من الظواهر الواضحة في العالم هجرة اللغات مع الأقوام من بيئة الى
أخرى ، وما يتبع ذلك من زرع للثقافة والتقاليد التى تحملها لغة ما في بيئة جديدة . خذ مثلا اللغة
الانجليزية ، وتتبع مواقعها على خريطة العالم ، تجد أن عدد المتحدثين بهذه اللغة خارج الجزر
البريطانية أضعاف أضعاف المتحدثين بها في إنجلترا ، فقد انتشرت هذه اللغة في العالم الجديد
في الولايات المتحدة وكندا ، كما أنها اللغة الأساسية في عدد من البلاد الأفريقية والهند ،
وهي أيضا لغة قومية في استراليا ونيوزيلندا . كذلك الأمر بالنسبة للفرنسية ، التى هي أيضا
لغة قومية في كندا وسويسرا ، وهناك أدب أفريقى كتب بالفرنسية (ألا تذكر شعر الرئيس الأفريقى

سنجور ؟) كما أنها لغة الثقافة في جنوب شرق آسيا . والأسبانية عبرت المحيط لتستوطن أمريكا اللاتينية . وليست لفتنا العربية بأقل حظا من هذه اللغات ، فهي تنتشر من التخوم الجنوبية لروسيا والأهواز في إيران مغربة حتى المحيط الأطلسي ، وتنتشر شمالا من جنوبي الأناضول وجنوبا حتى الصومال وأريتريا في أفريقيا ، بل إنها هاجرت الى الأمريكتين ، حيث هناك جيوب عربية أثمرت في شعراء المهجر المعروفين . أضف الى هذا ان التزاوج بين الثقافات التي تمثلها هذه اللغات أصبح أمرا لازما ، ونتج عن هذا التزاوج خصوبة لم تكن معهودة من قبل .

تتضح هذه الظاهرة من النظرة العابرة للشعر الذي أنتجه هذا العصر . صلاح عبدالصبور احدى قصائد ديوانه **أقول لكم** يقتبس من بودلير بالفرنسية ماسبقه اليه اليوت، Oh hypocrite lecteur، mon Semblable, mon frere! ، وقصيدة اليوت ذاتها « الأرض الموات » The Waste Land مليئة بالاقباسات من الألمانية والفرنسية والإيطالية بل والهندوكية . والشاعر الإيرلندي العظيم ياتس Yeats يكتب قصيدة طويلة بعنوان « هبة هارون الرشيد The Gift of Harun Al-Rashid » بطلاها الخليفة العباسي نفسه ، والمترجم العربي الأرمني الأصل قسطا بن لوقا البعلبكي . بل انه مما لا شك فيه أن كتاب ابن لوقا **طريق النفوس بين القمر والشموس** ، كان ذا أثر عظيم على طريقة ياتس الصوفية التي أوضحها في كتابه **رؤيا A Vision** . خذ أيضا ذلك الشاعر الإنجليزي المعاصر بازل بانتنج Basil Bunting الذي نبغ في الشعر بعد أن قضى فترة طويلة من حياته في العراق وفارس وتعلم العربية كأبنائها ، ومن أهم قصائده تلك التي اتخذ لها عنوانا بالعربية « الأنفال لله » ! وقد تتلمذ هذا الشاعر على عزرا باوند Ezra Pound . وعن عزرا باوند حدث ولا حرج ! ذلك الشاعر الأمريكي الأصل الذي عاش شبابه الأول في إنجلترا ، وقضى حياته بعد ذلك متنقلا بين فرنسا وإيطاليا مستقرا الى وفاته بالبندقية ، هذا الشاعر كان أول من فتح أبواب الشعر الياباني من تانكا Tanka وهايكو Haiku ومسرح النوه Noh الياباني على مصاريعه فاغترف منه كبار الشعراء الذين تتلمذوا عليه مثل ياتس واليوت . بل ان ابنه عمر باوند Omar Pound اعتنق الاسلام ، ويسهم الآن بشكل مباشر في ترجمة الشعر الاسلامي الى الإنجليزية . فاذا ضربنا مثلا من أدب آخر ، أشرنا الى الشعر الأسود في جزر الكاريبي ، حيث احتفظ الشعراء الزنوج بتقاليدهم الأفريقية الموروثة وظهرت واضحة في شعرهم بلفتهم الأسبانية الجديدة . وأهم هؤلاء الشاعر الكوبي نيكولاس جيين Nicolas Guillen . فهناك قصيدته ذات العنوان الإنجليزي West Indies Ltd. التي يسخر فيها من السيطرة الاستعمارية لرأس المال الأمريكي على جزر الانتيل . وخذ أيضا قصيدته سنسمايا Sensemaya التي يوحى اسمها بلفظ Yemanaya اله القبيلة الوثني القديم، وهي قصيدة مستوحاة من رقصات الزنوج الدينية (٥) .

ولعلنا لا نخطئ اذا قلنا ان عمالقة الشعر في هذا العصر هم أولئك الذين مكنتهم ظروفهم من تخطي الحواجز الإقليمية وضرب جذورهم في أرض جديدة ، فاستطاعوا بذلك تهجين ثقافتهم بشكل مخصب . من شعراء العربية عبد الرحمن شكري في جيله ، والسياب وعبد الصبور في جيلهما أفادا من الثقافة الإنجليزية ، وأدونيس من الثقافة الفرنسية ، والبياتي من الفكر الروسي . من شعراء الإنجليزية و. ب. ياتس W. B. Yeats الإيرلندي ، ضرب بجذوره في

(٥) انظر مقال الدكتور محمود مكي عن الشعر في اسبانيا وأمريكا اللاتينية في هذا العدد .

أعماق الثقافات الكلاسيكية القديمة ، والفرنسية والإيطالية ، كما أخذ من الشرق عن الهندوكية والعربية . ومن الألمان هناك رينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke المولود في براج والذي أمضى فترات من حياته في روسيا القيصرية ، وفي باريس مصاحبا الرسام رودان Rodin ثم متنقلا بعد الحرب العالمية الأولى عبر أوروبا إلى شمال أفريقيا ، ومستقرا في النهاية بسويسرا . ومن الفرنسيين هناك أبولينير Apollinaire الروماني المولد ، البولندي الدم ، الفرنسي النشأة ، العديد الأسفار . ومن الأسبان هناك لوركا نفسه الذي قضى فترة من حياته في نيويورك ثم ديوانه « شاعر في نيويورك » ثم في كوبا ، وهناك بابلونيرودا Pablo Neruda من شيلي الذي تنقل قنصلا لبلاده في كثير من البلاد الآسيوية ، وفي أسبانيا ذاتها .

ولا يفوتنا أن نذكر أيضا أن ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى قاربت بين الشعراء من مختلف الثقافات والبيئات ، ولم تعد ترجمة الشعر أمرا محفوقا بالذنب منذ قام إدوارد فيتزجيرالد Edward Fitzgerald بترجمة رباعيات الخيام في أواخر القرن الماضي ، فلفت بذلك أنظار العالم الحديث إلى عمل أدبي هام كان من الممكن أن يظل طي النسيان . وكانت قد سبقت ذلك محاولات فردية لاشباع الهواية ، منها مثلاًترجمات الشاعر الإنجليزي شللي Shelley لانايد هومر Homeric Hymns ولدانتى وجوته . ولكن ترجمة الشعر اتخذت صورة جدية هادفة منذ نهاية القرن الماضي ، وكانت لها آثار بعيدة المدى في بعض الأحيان . خذ مثلاً ما حدث في اليابان . في عام ١٨٨٢ صدرت مجموعة « مختارات من قصائد حديثة الأسلوب Selection of Poems in the New Style » تضم أربع عشرة قصيدة مترجمة عن الإنجليزية وقصيدة واحدة عن الفرنسية ، وتضمنت دعوة إلى شعراء اليابان أن يترسموا طريق الشعر الغربي ، وهى دعوة كانت أولى المعالم على طريق التجديد في الشعر الياباني الحديث . كما كانت ترجمة التراجم المسيحية إلى اليابانية في أواخر القرن الماضي أيدانا بتحول كبير لا في الديانة اليابانية فحسب ، بل في الشعر الياباني أيضا .

وقد اتسعت حركة ترجمة الشعر إلى آفاق بعيدة في السنين الأخيرة . ويستدل على هذا من مجرد استقراء بسيط لما تصدره دور النشر من قوائم كتبها . فدار نشر بنجوين Penguin التى تهتم بالطبعات الشعبية لديها الآن خطة لتغطية خريطة العالم الشعرية (بل والنثرية أيضا) وتضم مكتبتها نماذج لمختلف اللغات الأوروبية وبعض البلاد الآسيوية والأفريقية . وليست هى بدار النشر الوحيدة التى تهتم بذلك ، فدار نشر هاينمان Heineman قدمت نماذج من الشعراء الأفريقيين ضمن سلسلتها المعروفة عن الثقافة والأدب الأفريقى ، وهناك أيضا المجموعة المعروفة التى أصدرتها دار بانتام Bantam الأمريكية والتى تضم نماذج من الشعر الأوروبى المعاصر Modern European Poetry . وقد حظى الشعر العربى بجانب يسير من الاهتمام في هذا المجال ، وكان معظمه منصبا على الجانب الأكاديمى فحسب . ولعل أهم الترجمات هى التى قدمها نيكلسون Nicholson فى العشرينات من هذا القرن ، وكان معظمها من الشعر القديم ، ويليه جهود آدبرى Arberry التى غطت الشعر العربى الحديث حتى نهاية الأربعينات (٦) وتصدر خلال هذا العام مجموعة من الشعر الإسلامى قدم لها الشاعر الإنجليزي جون واين John Wain عن دار نشر Lund Humphry بانجلترا .

على أن النشاط الرئيسى حالياً فى هذا المضمار هو ما تقدمه مجلة *Journal of Arabic Literature* والتي تشرف على إصدارها هيئة من جامعات أكسفورد وكامبريدج وأذنبه وجلاسجو وتضم بابا دائماً يتضمن العديد من الترجمات عن الشعر العربى المعاصر ، وجدير بالذكر أن عددها الرابع الذى يصدر هذا العام يضم مجموعة مترجمة من الشعر الكويتى الحديث .

وهناك محاولات من نوع آخر ينبغى رصدناها تجعل من الشعر أسلوب تفاهم عالمى دون اعتبار للفوارق اللغوية . هناك المحاولة التى تمت منذ أعوام واشترك فيها أربعة شعراء من لغات مختلفة لكتابة قصيدة واحدة سموها *Renga* واستعاروا اسمها من نمط من القصائد اليابانية التقليدية . وهناك أيضاً الشعر المجمع *Concrete Poetry* وهو شعر مرئى يعتمد على تناسق الصورة والتنوعات فى استخدام حروف اللفه وكلماتها ، بحيث تحدث انسجاماً مرئياً على صفحة الكتاب ، وقد انتشر هذا الشعر فى السنوات الأخيرة فى وسط أوروبا وأمريكا اللاتينية واليابان .



نتحدث الآن عن البحوث التى يضمها هذا العدد ، فنبداً بمقالة الدكتورة سلمى الخضراء الجبوسى عن الشعر العربى المعاصر . انها ترى أن الشعر العربى فى هذا القرن « خضع اجمالاً للتيارات الفكرية الوافدة عليه من غرب أوروبا وشرقها » مع تفاوت فى تأثير هذه التيارات بين بلد عربى وآخر » و « أن تاريخ العرب الحديث هو تاريخ ثورات وكفاح ، وخيبات كثيرة ، ومحاولات كان أغلبها فاشلاً ، ثم كفاح وثورات جديدة . هذه جميعها اشتركت مع التيارات الثقافية المستمرة فى خلق نموذج الشاعر العربى المعاصر ، من طبقة الرواد : انه شاعر مصاب بجرح روحى عميق ، منقسم على نفسه ، تهيم عليه مواقف مختلفة من الغضب والرفض والرعب والأمل والجدية » . ثم هى تأخذنا فى رحلة تاريخية عبر المدارس المختلفة التى مر بها الشعر خلال الرومانسية والرمزية والكلاسيكية الجديدة ، وتتناول موضوعات الشعر ولفته ، وتخصص الجزء الأكبر من بحثها بعد ذلك لدراسة التطورات التى مر بها شكل القصيدة العربية معتبرة ان عام النكبة ١٩٤٨ كان عاماً حاسماً فى تغيير مجرى الشعر العربى من حيث مضمونه وشكله وقضاياها .

اما الدكتور عادل سلامه فانه يتناول الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر باعتباره مرآة لتناقض جذرى تتسم به حياة الانسان الفكرية فى هذا العصر ، وهو تناقض نشأ من الغاء مفهوم السببية وسقوط نظريات نيوتن ، بعد أن حلت محلها نظرية اينشتين فى النسبية وجاء التفسير الذرى للمادة . وقد أدى هذا التصور الجديد للعالم الى تضارب فى المواقف والمعتقدات الدينية التى عبر عنها الشعر فى عصرنا الحاضر . ويلاحظ أن هذه الدراسة لا تعطى لايوت المكان الاوحد الذى ظل يحتله دون غيره من الشعراء فى أذهان عامة القراء من الدارسين العرب ، وانما أعطى لأودن Auden الانجليزى وولاس ستيفنس Wallace Stevens الأمريكى مكانة مماثلة ، كما تنبه المقالة الى ضرورة إعادة النظر فى اليوت على ضوء الحقائق التى تم كشفها أخيراً بعد ظهور مخطوطة « الأرض الموات The Waste Land » .

كما أفرد أيضاً بحث خاص عن الشاعر الأيرلندى ي. ب. ياتس W. B. Yeats كتبه الدكتور سهيل بشرونى ، وذلك استكمالاً للصورة العامة للشعر الانجليزى المعاصر فى ذهن القارئ العربى .

ويتناول الدكتور محمود على مكى قطاعاً واسعاً من خريطة العالم الشعرية تغطى اسبانيا

وامريكا اللاتينية ، فيعود بنا الى زمن روبن داريو Ruben Dario مؤسس الاتجاه الحديث ، وهو شاعر من نيكاراغوا تخطط في عروقه الدماء الأسبانية بالهندية ، ثم يتتبع تطور الشعر الأسباني بادئا بجيل ١٨٩٨ الذي جاء كرد فعل لاتجاه روبن داريو ، اذ أن شعراءه كانوا يعطون الأولوية للجوهر الفكري للقصيدة مفضلين اياه على أسسها الجمالية . ويتناول الكاتب بعد ذلك الاتجاهات الطليعية ، ثم الشعر الأسود في جزر الكاريبي منتهيا الى جيل ١٩٧٢ وأهم شعرائه غرسية لوركا في اسبانيا وبابلو نيرودا في أمريكا اللاتينية .

ويعرض الدكتور عبد الغفار مكاوي في مقالة لاتجاهات الشعر الألماني في القرن العشرين منتهيا الى أنه في حالة ثورة وتجدد دائمين ، اذ أن الشعراء « قد ملوا الشرب من الأوعية القديمة » ، كما أنهم « لا يقيدون أنفسهم بمقولات مسبقة » سواء كانت واقعية أو كلاسيكية أو حتى طليعية ، وأنهم يتجهون الى ما عبر عنه الفيلسوف الأسباني أورتيجا إي جاسيت Ortega Y Gasset « بطرح النزعة البشرية » .

ويتضمن العدد أيضا مقالا من ترجمة الدكتورة صفاء الشاطر عن الشعر الياباني الحديث ، يتضح منه مدى التشابه بين الموقف الشعري في اليابان والموقف الشعري في عالمنا العربي ، فحين اتجهت اليابان الى التجديد لجأت كما لجأنا الى الأدب الغربي ، وجرت محاولات مستمرة لتجهين الشعر الياباني باستعمار الأساليب الشعرية في فرنسا وانجلترا عن طريق الترجمة أو التقليد ، ولكن هذه المحاولات تركت المجال واسعا لحياء الأساليب القديمة من تانكا وهايكو ، وأدرك الشاعر الياباني أن انفتاحه على الثقافات الأخرى لا يعنى اجتثاث جذوره من الأرض .

ولا نستطيع أن نقول ان البحوث التي يقدمها العدد تحيط بكل اتجاهات الشعر في العالم ، فقد قصر المكان عن ادراج دراسات عن الشعر الروسي والشعر الفرنسي المعاصر . كما ان اغفال الشعر الأفريقي ، وقد برز في أفريقيا شاعر مثل سنجور Sengor ، أو اليونان وفيها جورج سفاريس George Seferis ، أو الهند التي أخرجت طاغور ، أو باكستان بلد اقبال ، أو الشعر الصيني الذي يمر بفترة ازدهار جديدة بالتسجيل ، كل هذا يحتاج بالفعل الى دراسات وافية ، نأمل أن تقدمها المجلة في أعداد مقبلة ، ولعلنا بهذه الدراسات المحدودة قد فتحنا المجال لشعرائنا العرب ، ولعامة القراء على السواء كي يستزيدوا لأنفسهم في الميادين الأخرى التي قصرنا عنها ، اذ أن قضيتنا الأولى بلا شك هي وضع الشعر العربي - بل والثقافة العربية - على خريطة العالم الأدبية بشكل ايجابي فعال .

سلي الخضر، الجيوسي *

الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله

ترى ما الذى سيقوله نقاد الشعر العربى سنة ٢٠٠٠ عن الانجازات الشعرية فى الأعوام السبعين الاولى من هذا القرن ، واى حكم سيطلقونه على شعر الفترة التى تلت النكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨ بصفة خاصة ؟ كيف سيصفون حالة الشعر ووضعيته اليوم ؟ ان بإمكاننا أن نتكهن معتمدين على ما لدينا من حقائق ببعض أحكام الناقدين فى نهاية القرن ، مفترضين سلفاً أنهم سيسجلون لهذه الفترة انجازات لعلها أخطر مما نعرفه عنها الآن . قد يقولون ان شعراء الطليعة العرب خلال الربع الثالث من القرن العشرين كانوا نزاعين من اعماقهم الى التحرر والتغيير فى مجال التقنية الشعرية ، وانهم كانوا أصحاب شجاعة فنية ، وأهل توق روحي عظيم ، وذوى صوت نبوي أرهص بالأحداث واكتشف الفاجع فى الحياة العربية ودل عليه وحذر منه وانذر ورفض وغضب وتمرد . ولاشك أن خريطة القرن ستظهر ارتفاعاً مفاجئاً فى نبرة الغضب والتوتر وحدة الصراع الذى اعترى شاعر الخمسينات والستينات، وسوف تشير الى انهماك مخلص فى البحث عن هوية جديدة فى الشعر والحياة . ولابد أنهم سيقولون ان هذه الفترة عايشة

* الدكتور سلي الخضر الجيوسي محاضرة اول فى جامعة الخرطوم قسم اللغة العربية . قامت بترجمة العديد من الكتب ولها مقالات بالعربية والانجليزية فى الادب والاجتماع . ولها كتاب موسع بالانجليزية عن الشعر العربى المعاصر .

النقائص الحادة - فقد بلغ فيها شعر المنابر ذروته الجهورية الرنانة ، واسلوبه التقليدي السهل المباشر ، وشعاراته ونماذجه المكررة ، وانصياعه للسلطان والسياسة المعاصرة . كما أن الشعر الطليعي في هذه الفترة قد انتهى الى قصيدة النثر ، والى قسط وافر من الحذلقة والابهام والتعقيد الفنى والمعاصرة . وانقسم الناس في فترة الخمسينات الى فرق ، فريق يدعو بعقيدة راسخة وعصبيية صماء الى الارتباط بالبيان التقليدي ، وفريق آخر يصر ويؤكد على أن القطيعة مع البيان التقليدي لم تبلغ بعد مداها المنشود - وبين الفريقين فريق يحاول اذابة مآثر التراث في شعر جديد معاصر ، يتنفس برؤيا الانسان الحديث ولغته ومزاجه .

وقد يقع بعض نقاد الشعر عندئذ في نفس الخطأ الذي يقع فيه عدد من نقاد الشعر عندنا اليوم ، اذ أن خريطة القرن ستريهم أن التجريب المستمر الناجح في هذين العقدين الآخرين ، بما اقترن به من الاهتمامات الانسانية الخطيرة ، كان أعظم مما سبقه بكثير . وقد يوهمهم هذا بأن الانجازات التي تمت على أيدي شعراء الخمسينات والستينات شيء يختص بهذه الفترة وحدها ، وسوف يفتقد ، الا عن الدارسين المتتبعين ، أن شعراء هذه الفترة قد اعتمدوا في المكان الأول على التجارب المستمرة السابقة التي عرفها الشعر العربي منذ مطلع القرن . ان نجاح هذه الفترة الأخيرة لا يقوم فقط على ظهور بعض المواهب الشعرية الممتازة ، ولا على روح العصر المتوثبة المتطلعة الى نقض القديم الذي ارتبط بفشل الحياة وتكباتها ، بل انه يقوم في الحقيقة أيضاً على تلك المرونة العظيمة التي اكتسبتها جميع عناصر القصيدة العربية على أيدي شعراء هذا القرن قبل ١٩٤٨ .

هل يمكننا أن نكتب للمستقبل ؟ نعم ، بلا شك ، مادامنا نمسك بعناصر التطور في الشعر العربي ، ومادامنا نصحح الخطأ الذي وقع فيه نقاد الشعر اليوم - وقد أسلفنا ذكره - فنحن نربط الحاضر بالمستقبل ... حتى لا يستمر هذا الخطأ فيقبله النقاد المقبلون على انه حقيقة .



لقد تنازعت الشاعر العربي ، وهو يستقبل القرن العشرين ، رغبة غريزية ليظفر بأمرين : القوة والحداثة . راح الشعراء الكلاسيكيون الجدد يكتسبون القوة والمتانة من الشعر العربي الكلاسيكي ، وكانت حركة الاحياء قد بدأت منذ زمن في القرن الماضي ، بينما قامت الرغبة في الحداثة على معرفة الشاعر والناقد العربيين للشعر والنقد الغربيين . لقد بدأت هذه المعرفة الجديدة على استحياء في القرن الماضي أيضاً ، وراينا ملامحها في شعر شعراء كاسماعيل صبرى (١٨٥٤ - ١٩٢٣) في مصر ، ومطران خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) في لبنان (قبل هجرته الى مصر) ، وجماعة النقاد السوريين المتمصرين . ولا شك أن العلاقة الجديدة التي أقامها شعراء البعث بالتراث الشعري القديم قد زودت الشعر بقوة في الحبكة واللغة والشكل والهيكل العام . هذه القوة هي التي أهلت الشعر للتجريب ولادخال أدوات وأساليب شعرية جديدة مكتسبة من الغرب .

ان تاريخ الشعر العربي الحديث في هذا القرن هو تاريخ تجارب مستمرة في جميع عناصر القصيدة : في الشكل واللغة والصورة واللمحة والموقف والموضوع . كانت هذه التجارب تنزع باستمرار نحو التوصل الى نقطة اللقياء بين النهضة الشعرية المهمة في العالم . ولعل الشعر العربي في هذا القرن ، في نزعة الغريزية الى الوصول الى المعاصرة ، تعجل عملية الاخذ ،

فحشر تجربة قرون من الشعر في الغرب في عقود معدودات ، كما قال جبرا ابراهيم جبرا ذات يوم . وقد مر الشعر بفترات متلاحقة ، فمن الكلاسيكية الجديدة : الى الرومانطيقية ، الى الرمزية والسريالية ، فالواقعية الجديدة ، ثم مدرسة الشعر الحديث .

وقد تنقل مركز الثقل في هذا التطور من بلد عربي الى آخر واعطته الحيوية العظيمة المتمثلة في انتاج أعضاء الرابطة القلمية في نيويورك في العقدين الثاني والثالث دفقة كبيرة من العافية والدم الجديد . وقد ساعدت الفروق الاقليمية في المزاج العام الذي يميز هذا الشعب العربي او ذاك ، وفي الخلفية الثقافية والتجربة القومية والحياة الاقتصادية والعرف الشعري المتوارث ، في زيادة التنوع الفني والغنى في هذا الشعر وان كانت أيضاً مسؤولة عن بعض المنازع السلبية .

واعتبر المؤرخون العرب المحدثون والنقاد ان السياسة كانت ذات التأثير الاكبر على تطور الشعر ، وعددوا بعض التواريخ المهمة في الوطن العربي كتواريخ حاسمة في قصة الشعر العربي الحديث وتطوره . غير ان الدراسة الدقيقة لتاريخ هذا الشعر تظهر بوضوح ان الاحداث السياسية - على أهميتها - لم تكن العنصر الفعال الوحيد أو المؤثر الاكبر الذي احدث التغيرات الحاسمة في الشعر . فالقوى الفنية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية لا يمكن فصلها عنه على الاطلاق .

وعلى ضوء هذا فان أفضل أسلوب لمقاربة هذا الموضوع ، اى علاقة تغير الشعر بالتطورات السياسية والاجتماعية والثقافية في العصر الحديث ، هو ان ننظر الى هذه التطورات كصورة متحركة في الخلفية والا نعالجها الا معالجة تجريدية . فبإمكاننا هنا ان نقول ان هذه الصورة هي صورة تغير مستمر تحققت للفرد المثقف وبعده لجزء كبير من الشعب العربي ، عن طريق اكتشاف حياة أكثر تنوراً واحفل بالسعادة والرخاء خارج حدود عالمهم العربي الواسع . زد على ذلك ان العالم العربي ، من ادناه الى اقصاه ، تعرض منذ حملة نابليون سنة ١٧٩٨ حتى النكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨ الى سلسلة من المصائب والخطوب هزت اسسه جميعها .

ولقد كان العدو الخارجي ، اى المستعمر ، هو أول من اكتشفه العالم العربي وتحقق من خطره الداهم . أما الحقيقة الكبرى التي تشير الى ان العالم العربي لم يعان الانكسار على ايدى هذا المستعمر الا لانه غارق في الجهل والركود والفقر والفراغ الروحي والامراض الاجتماعية والاخلاقية ، فان العرب المعاصرين لم يبدأوا بادراكها الا في اوائل هذا القرن . غير ان ادراكهم لها كان جزئياً لم يملأ عليهم نفوسهم . ولم يصبح هذا الادراك تجربة روحية وعقلية وعاطفية عميقة ثابتة الا بعد نكبة فلسطين سنة ١٩٤٨ . هذه كانت القاسم المشترك الأعظم في انتاج الشعراء العرب جميعهم . ولعل عام ١٩٤٨ هو التاريخ الوحيد الممكن اعتباره نقطة تحول فوري حاسم في الأدب العربي الحديث ، فقد أعلنت نكبة ١٩٤٨ نهائياً وبشكل قاطع افلاس نظام الحياة القديم وسقوطه ، وبرز عندنا جيل من شعراء الرفض والادانة والانكار - ولم يدخل الى الشعر العربي الحديث نفمة الفرح الوائق الا ثورة الجزائر الباهرة التي شهدت انتصار الانسان العربي في الجزائر على قوى معادية أشد منه بطشاً وأغنى منه في قواها العلمية والتكنولوجية . ان هذا الانتصار النبيل العامر بكبرياء النضال وقوة التضحية جدد الثقة والامل في قدرة العربي على تجاوز أوضاعه والتغلب على قوى الشر الخارجية والداخلية . وجاءت الثورة الفلسطينية بعد ذلك تؤكد هذا الامل وتحدث عن تصميم جديد للكفاح في سبيل الحق والكرامة والتقدم الانساني .

في هذا الضوء اذ نصيف تطورات الشعر العربي في هذا القرن ، يمكننا ان نقول انه خضع

اجمالاً للتيارات الفكرية الوافدة عليه من غرب أوروبا وشرقها ، مع تفاوت في تأثير هذه التيارات بين بلد عربي وآخر . ونجمل فنقول ان تاريخ العرب الحديث هو تاريخ ثورات وكفاح ، وخيبات كبيرة ، ومحاولات كان أغلبها فاشلاً ، ثم كفاح وثورات جديدة . هذه جميعها اشتركت مع التيارات الثقافية المستمرة في خلق نموذج الشاعر العربي المعاصر ، من طبقة الرواد : انه شاعر مصاب بجرح روحى عميق ، منقسم على نفسه ، تهيمن عليه مواقف مختلفة من الغضب والرفض والرجب والأمل الجديد .



(١)

ما هو الموروث الشعري الذي ورثه شاعر الخمسينات ؟ كان الشعر العربي في نهاية الأربعينات قد عرف عدة حركات شعرية وهيمنت عليه عدة تيارات . فان كانت الكلاسيكية الجديدة قد بلغت مستوى راقياً من التعبير على ايدي أحمد شوقي (١٨٦٩ - ١٩٣٢) وزملائه وهيمنت على مطلع القرن ، فان حركة مناوئة لها كانت قد أخذت تتسرب بالتدريج الى الشعر العربي .

المدرسة الرومانطيقية ، ظواهر عامة :

١ - بدأت الرومانطيقية العربية في زمن مبكر في هذا القرن ، قبل أن يصبح للخيالات السياسية ذلك الأثر العميق في النفس الذي يحدث في الشعر رد فعل حقيقياً . جاءت بدايتها الحاسمة مع جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) في منتصف العقد الأول من هذا القرن ، معبرة عن رومانطيقية فنية اجتماعية على درجة كبيرة من الايجابية ، فقد صدرت في نيويورك مقالة « الموسيقى » سنة ١٩٠٥ ، ثم تبعتهما مجموعتاها القصصيتان ، **عرائس المروج** ، (١٩٠٦) ، و **الأرواح المتمردة** ، (١٩٠٨) ، وجميعها أعمال رومانطيقية أكيدة . هنا روح تتعذب لتخلص الانسان من ربة تقاليد بالية ذررت ارادته واغلقت دونه منابع الخير والمحبة . في هذه القصص انتصار عظيم للمحبة والعدالة والحرية ورفض عنيف لتحكم المؤسسات الموروثة في مصير الانسان . وهنا ، في الموضوع ، وفي المثل العليا التي طرحها جبران ، يتم اللقاء مع ذلك المفترق في مصر ، مطران خليل مطران ، في قصصه الشعرية ، وقد ظهر عدد منها في ديوانه الأول سنة ١٩٠٨ (١) . لم يكن مطران رومانطيقياً خالصاً ، ولكنه مهد للتيار الرومانطيقى بمثاليته الهادفة الى تثوير اجتماعى انساني ، بتقويته لعنصر الخيال في الشعر ، باهتمامه بالطبيعة ، وبدعوته المبكرة الى التجديد والتجريب (٢) . وكان أمين الريحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠) قد شارك منذ مطلع القرن في نشر هذه الروح الساخطة على عنف التقاليد الاجتماعية ووطأتها على الانسان . وتوصل الى الايمان وهو في مهجره في أمريكا الشمالية . بأن العالم العربي في حاجة الى اصلاح جذري في الفكر والروح ، معلناً هذا في خطبه وكتابات (٣) . وقد استمر انتاجه ، كما

(١) أمثال « وفاء » و « العقاب » ، و « فنان القهوة » و « فتاة الجيل الأسود » و « الجنين الشهيد » الخ . .

(٢) انظر مقالة له في المجلة المصرية ، عدد ١٦ حزيران يونيو ١٩٠٠ ، وانظر مقدمته لديوانه الاول .

(٣) انظر كتابيه « الحافلة الثلاثية » ، ١٩٣٠ ، والمكاري والكاهن ، ١٩٠٤ ، صدر في نيويورك . .

استمر انتاج جبران (٤) ، يغذى هذه الروح المتمردة التى بدأت تبسط ارادتها على العقل العربى بالتدريج .

وقوى تيار الرومانطيقية فى الشرق العربى فى العقد الثانى ، بما أضافه اليه مصطفى لطفى المنفلوطى (١٨٧٢ - ١٩٢٤) من أعمال رومانطيقية حاسمة فى مقالاته التى جمعها فى **النظرات** (١٩١١) ، وفى قصصه الموضوعة والمترجمة . كان الجيل الجديد فى العالم العربى قد بدأ يفقد ثقته بالقيم الموروثة ، وتحسس المنفلوطى بتغير هذا المزاج العام فاهتز عالمه المحافظ فى أساسه اهتزازاً شديداً ، وأطلق تياراً من الرومانطيقية المفعمة بالكآبة والسوداوية ، فما يكاد العقد الثانى ينتهى حتى نرى ابراهيم عبد القادر المازنى (١٨٩٠ - ١٩٤٩) يهاجم بكائيات المنفلوطى ذلك الهجوم العنيف فى كتاب **الديوان فى الأدب والنقد** (٥) .

وفى الشعر دعا عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨) الى العودة الى الوجدان فى بيته الشهير (الا يا طائر الفردوس - ان الشعر وجدان) . الذى صدر به ديوانه الأول ، **ضوء الفجر** ، سنة ١٩٠٩ . وتابع الدعوة الرومانطيقية فى مقدماته لعدد من دواوينه الصادرة فى العقد الثانى (٦) ، فمجد الشعر وأصر على شموليته وإنسانيته ، وعظم دور الشاعر وجعله نبياً ، وثور الفكر النقدى فيما يتعلق بعدد من عناصر القصيدة كالخيال والعاطفة والصورة ، وطالب الشعراء أن يلجوا الى أعماق النفس الانسانية ويعبروها من أسرارها . غير أن شكري نفسه لم ينجح فى الفوص الى الحقيقة الروحية والعاطفية فى شعره كما نجح فى نثره . انى هنا أشير الى كتابيه **الاعتراف** (١٩١٦) و **حاديث ابليس** (١٩١٧) ، الأولى مقالة اعتراف على لسان صديق له يصف فيها تفاهة المجتمع الذى يعيش فيه ، والثانى مقالة إدانة ورفض للمجتمع المصرى والبشرى على لسان ابليس . فى هذين الكتابين - لا فى شعره - استطاع شكري أن يرتاد الأغوار النفسية التى أرهقها ما بدأ يغزو الحياة العربية من تناقض ، فاستخرج من دفائن هذه النفس كل ردود الفعل الخفية الداكنة ، والكراهية والاشمئزاز ، واليأس القاتل ، والتأزم العصايب ، والادانة النهائية الراضة . أما فى الشعر ، فان الأدوات الشعرية لم تكن بعد قد وصلت الى الطوامة والمرونة بحيث تمكن الشاعر من الجولان الحر فى مناطق لم تُعبّد بعد .

وفى العقد الثانى أيضاً ، فى سنة ١٩١٣ ، كتب العقاد مقدمتيه الشهيرتين **« خواطر عن الطبع والتقليد »** لديوان المازنى الأول و **« الشعرومزايه »** (٧) لديوان شكري الثانى ، كما كتب ميخائيل نعيمة (١٨٨٩) مقالاته الجريئة يدعو فيها الى تجديد جذرى فى لغة الشعر وأوزانه ومعانيه وغاياته ، وبدأ ينشرها منذ سنة ١٩١٢ فى مجلتى **الفنون والسائح** فى نيويورك ، ثم جمعها بعد ذلك فى **الغريال** سنة ١٩٢٣ .

(٤) صدر للريحاني الجزء الأول من الريحانيات سنة ١٩١٠ . أعيد طبعها مع الجزئين الثالث والرابع سنة ١٩٢٢ ، وهى مجموعة مقالات عن مؤلف الريحاني العام من الفن والحياة والثورة ، كما أن الجزء الثانى يضم تجاربه فى الشعر المنشور . وصدرت لجبران رواية الأجنحة المتكسرة ١٩١٢ ، ومجموعة دمة وابسامة ١٩١٤ ، وقصيدته الطويلة « الموابك » ١٩١٦ ، ثم مجموعة المواصل ١٩٢٠ ، والبدائع والطرائف ١٩٢٣ . وقد اقتصرنا هنا على ذكر كتبه بالعربية .

(٥) أصدره بالاشتراك مع عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) فى جزئين سنة ١٩٢١ .

(٦) انظر بشكل خاص مقدمته لديوانيه الثالث والخامس فى ديوان شكري الذى يضم كل دواوينه ، جمعه نقولا يوسف ، الاسكندرية ، ١٩٦٠ .

(٧) راجعها فى مطالعات فى الكتب والحياة ، القاهرة ، ١٩٢٤ .

نستطيع أن نرى من هذا الوصف أن الرومانطيقية في الأدب العربي بدأت اجتماعية وفنية لا سياسية كما يعتقد عدد من النقاد ، ونحن لانكاد نرى أثراً للاهتمامات السياسية عند أى من الشعراء الرومانطيقين الذين برزوا في العشرينات والثلاثينات ما عدا أبا القاسم الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤) . لقد انصبت رومانطيقية الياس أبوشبكة (١٩٠٢ - ١٩٤٧) مثلاً على تجاربه الشخصية وكانت عندما توجهت الى نقد العالم الخارجي ذات صبغة اجتماعية اخلاقية فقط (٨) . وكانت رومانطيقية أغلب الشعراء المصريين منكفئة على الذات ، عبرت عن نفسها في شعر عاطفي ، بعضه حزين يائس ، وبعضه ، ك شعر على محمود طه (١٩٠١ - ١٩٤٩) في **ليالي الملاح الثاني** (١٩٤٠) ، و **الشوق العائد** (١٩٤٥) وسواهما ، عبر عن رومانطيقية جدلة ، ألهمت خيال الشبيبة العربية في الأربعينات بما قدمته من صور جذابة بحريتها وفرحها لحياة أوربية بعيدة المنال .

أما التيار القومي السياسي في العقود الأولى من هذا القرن فقد بقى في عهدة الشعراء الكلاسيكيين الجدد . ثم بدأ بعض شعراء الطليعة في الأربعينات كعمر أبو ريشة مثلاً (١٩٠٨) يظهر اهتماماً ملحوظاً بالقومية والسياسة ، غير أن السياسة لم تصبح ارتباطاً جوهرياً وتأثيراً حاسماً على شعر الطليعة الا بعد نكبة ١٩٤٨ .

في هذا الضوء نستطيع أن نقول ان التيار الرومانطيقى في الادب ظهر في بلد عربي معين كلما وجدت في هذا البلد يقظة واعية على الوضعية الانسانية ، واكتشف المثقفون تلك المفارقة الشاسعة بين المثال المنشود وبين واقع الحياة العربية ، لا سيما في منحاه الاجتماعي . أمما الشعر بالذات فالتيار الرومانطيقى لم يهيمن عليه بنجاح الا بعد أن اكتملت في هذا الشعر الحاجة الحقيقية لتغيير ادواته وأساليبه من جهة ، وبعد أن بثت حملات مدرسة الديوان بدور الشك في كمال الشعر الكلاسيكي الذي كان يكتبه شوقي وأترابه من جهة أخرى (٩) .

٢ - كانت الحركة الرومانطيقية في الادب العربي خالية من العمق الفلسفي الذي ارتكزت اليه الحركة الرومانطيقية في الغرب ، فيما عدا اعمال جبران ونعيمة التي استندت الى أساس فكري معين ، كان جله مقتبساً من منابع ثقافية مختلفة (١٠) . ان جيل الشعراء الذين بلغوا أشدهم في العقدين الثالث والرابع ، لم يكن يمتلك مفاتيح حقيقية يقتحم بوساطتها اطر حياة جديدة ، واضحة القيم والمفاهيم . ولذا فان أهم انجاز حققوه على الصعيد الفكري العام هو تلك الثورة على الشرائع والتقاليد ، وتلك الهزة التي أحدثوها في طمأنينة التفكير الوضعي وثبوتيته . فبدأ كل شيء بعد ذلك قابلاً للتغيير .

٣ - غير أنهم على صعيد الشعر ذاته حققوا انتصارات فنية مهمة ، فقد اغتنى عنصراً العاطفة والخيال ، وتخلص الشعراء الى غنائية رائعة في شعر فوزى المعلوف (١٨٨٩ - ١٩٣٠)

(٨) انظر مثلاً قصيدتيه « الدينونة » و « القاذورة » في الماعى الفردوس ، (١٩٣٨) .

(٩) كان أول هجوم مباشر على المدرسة الكلاسيكية الجديدة سنة ١٩١٥ عندما أصدر المازني كتيبه شعر حافظ . غير أن حملة العقاد على شوقي هي التي وجهت الضربة الكبرى الى هذه المدرسة ، فقد خرج العقاد بحملة مركزة على شوقي في كتاب الديوان في الادب والنقد ، سنة ١٩٢١ ، ثم في ساعات بين الكتب ، ١٩٢٧ ، ثم في شعراء مصر وبيئاتهم في القرن الماضي ، سنة ١٩٣٧ . وانظر أيضاً مقالة نعيمة « الدرة الشوقية » في الفريال .

(١٠) عن النحى الفلسفي عند جبران انظر خليل حاوي .

Gibran Khalil Gibran, his Background, Character and Works, Beirut, 1962.

والشابي وأبي شبكة ومحمد عبد المعطي الهمشري (١٩٠٨ - ١٩٣٨) وإبراهيم ناجي (١٨٩٨ - ١٩٥٣) ، والتجاني يوسف بشير (١٩١٢ - ١٩٣٧) وسواهم . وقد اتجه الشعر الى الوجدان الفردي وبدأ يعكس تجربة الشاعر الذاتية ، وتغيرت نظرة الشاعر الى الطبيعة ، واصبحت علاقته بها علاقة مخالطة وجدانية ، وأحياناً ، كما نجد عند جبران ، علاقة صوفية عميقة . وتخلصت لغة الشعر من التقعر الكلاسيكي ، واشتمل قاموسه على لغة حديثة شديدة المرونة ، فتحدث الشعراء عن معان مختلفة بلغة جديدة حية ، معبرين عن نشوة الحب المثالي وغبطته ، « أبو شبكة » في **نداء القلب** ١٩٤٤ ، **والى الأبد** (١٩٤٥) « الشابي » ، وعن تقديس الجمال والتوله بامرأة مثالية (الشابي ، الهمشري ، التجاني) وعن النزوع الروحي ، والتوجد الصوفي : (التجاني ، نعيمة) وعن الحنين الطافي والتشوف « ناجي ، محمود حسن اسماعيل » ، وعن الالم الحاد والكتابة والانطواء « نديم محمد وأنور العطار » (١٩١٣) ، و « مطلق عبد الخالق » (١٩١٠ - ١٩٣٧) ، وعن الغضب والرفض (أبو شبكة في **أغاني الفردوس** ، والشابي في قصائده القومية) .

٤ - ولكن ما يكاد العقد الرابع يسجل اتصار النزعة الرومانطيقية على التعبير الشعري حتى نرى أن عدداً من العيوب الكامنة في الرومانطيقية قد عُلقت بهذا الشعر - عيوب كالتميع والحشو ، والاغراق في الخيال والعاطفة ، والتجريد ، والمبالغة في التعبير واستعمال النعوت الكثيرة ، والانكفاء على الذات ، والتهويم في عوالم بعيدة عن الواقع المعاش . وقد كانت ثورة الشعر في الخمسينات تنضوي على رفض جذري لهذه العيوب جميعها .

الاتجاه الرمزي :

ان الرومانطيقية قبل أن تقوى وتصبح سنة في الشعر الطليعي ، وجدت نفسها ازاء اتجاه جديد مناوئ لها ، فقد طاع الشعر في لبنان للتعبير الرمزي باكراً - في العشرينات - على يد اديب مظهر الملعوف (١٨٨٩ - ١٩٢٨) والتيار الرومانطيقى فيه لم يتبلور بعد . والحقيقة أن التيارين بدأ يقويان في لبنان في نفس الفترة ثم بلغا ذروتهم في الثلاثينات بصعود **المجدلية** سنة ١٩٣٧ لسعيد عقل (١٩١٢) وقد صدرها بمقدمة يمكن اعتبارها المانيفستو الرمزي في الشعر العربي ، وبظهور **أفاعي الفردوس** لأبي شبكة سنة ١٩٣٨ وقد قدم لها هو الآخر بمانيفستو جديد للرومانطيقين العرب الحديثين .

لم تكن الظروف التي أحاطت بدخول التيار الرمزي الى الشعر العربي شبيهة بالظروف الاجتماعية والفلسفية التي أرهصت لنشوء الرمزية في فرنسا في القرن التاسع عشر . هذه جاءت كحركة احتجاج على روح البرجوازية المشبعة بحب العمل والنجاح ، وضد النظرة الوضعية والمادية للحياة ، وعلى الصعيد الفني ، جاءت احتجاجاً على موجة الواقعية التي اجتاحت الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر ، ورد فعل للبرناسية التي كانت مدرسة تصويرية ذات روح موضوعية صارمة . كانت غاية الرمزية الفرنسية هي أن تبدع شعراً أكثر صفاءً يجنح نحو اكتشاف المبهمة والمضمر في الأشياء .

أما التيار الرمزي في الشعر العربي فلم يجيء احتجاجاً على أى من القضايا الاجتماعية أو الفنية المذكورة أعلاه . ويبدو أن تفسير ظهور الرمزية في ذلك الوقت المبكر إنما يعود الى أن الهوة الشعرية اللبنانية ، لاتصالها الأبعد بالغرب ، كانت قد نضجت وأصبحت أكثر حذقة

ومرونة ، مما سمح لبعض الشعراء أن يتمثلوا مبادئ الرمزية المعقدة باكراً ويعكسوها في شعرهم .

لقد حاول الاتجاه الرمزي في الشعر العربي أن يتبنى لنفسه آراء رمزي القرن التاسع عشر في فرنسا أمثال مالارميه ، وبول فاليري ، والاب هنري بريمون ، دون أن يتمكن من التغلغل بقوة الى جوهر فلسفتهم الجمالية . ولا شك أن سعيد عقل كان أعظم ممثل لهذه المدرسة ، وقد أكد في مقدمته **للمجدلية** على أن الشعر يجب أن لا يخبر بل يوحى ويلمح ، وأصر ، شأنه شأن بقية الرمزيين ، على الإدراك اللانطقي والحدسي للعالم ، كما أعلن أن مادة الشعر هي الموسيقى . وينفصل شاعر هذه المدرسة عن الحياة العادية وعن الاهتمام باشكالات العصر ، حتى أن العلاقة بين الشاعر والمجتمع ، في هذه المدرسة ، تصل الى الحضيض ، ويرفض الإيقاع العالي وعبودية البلاغة ورواية الأخبار ومخاطبة الجماهير والتوجه الى العالم بالوعظ والإرشاد ، فالشعر ليس حكمة أو نبوءة أو حماسة ، انه نشيد نادر لتقديس المثل الأعلى في الجمال . هذه هي أرض الفن الحرام التي تحدى بها سعيد عقل العالم بكبرياء تقارب الصلف أحياناً ، معلناً أن الأفكار والصور والعواطف كلها من أعمال الوعى ، أما الشعر فقبلها ، وخارجها . واذا صير على أن عناصر الوعى « لا تلعب في الشعر أى دور » يؤكد أن الشعر ما هو الا « لسراة العقل ، لطبقة مصطفاة ، باستطاعتها التدوق . أما النثر فللتلامذة » (١١) .

صقل سعيد عقل أبيات شعره بعناية فائقة ونحت عباراته بدقة . وفي **المجدلية** عشرات الكلمات المنتقاة كالجواهر النادرة . **المجدلية** منبع ثر لا للتوجه الديني بل لعبادة الجمال الفاره . ان حب عقل لمثال الجمال في المرأة يظل شيئاً فريداً في الشعر العربي الحديث ، وان لم يعد بعد الخمسينات ملائماً لروح الفترة المحتدمة التي استمر فيها يكتب على حاله وكان وجه العالم لم يتغير . ان تجربة عقل أشبه بهدنة عجيبة من اضطراب المدرستين اللتين حدثتاها ، الاولى ، الرومانطيقية ، هيمنت عليها روح السعى المضنى الى الوقوع على هوية لم يكتشفها الشاعر بعد ، والثانية ، مدرسة الشعر الحديث ، هيمن عليها مسمى مبرح للعثور على هوية ضاعت وتبددت . الاولى ، مزقتها في النهاية اليأس والندب والهروبية والأحلام الفائمة ، والثانية نذرت نفسها الى رؤى الرفض والتمرد والرعب والكبرياء الجريح . ولا شك أن شعره الذى يتوسط المدرستين يبدو لنا كأنه خارج عن حدود الزمن المعلوم . لقد كان يعيش في برج عاجي يقطع الجواهر اللامعة ويصقل درر الالفاظ ، وكان سعيه الحميم الدائب الى الهدوء وإصراره الهائل على النظام النقيض الأكبر للمزاج العصبي الذى ميّز فترة ما بعد النكبة . غير أن الشعراء الجدد ، بالرغم من صدودهم الطبيعي عن تجربة « عقل » الجمالية ، استفلوا أعظم استغلال . لقد أعطاهم « عقل » شعراً تخلص من الميوعة الرومانطيقية ، ومن الحشو والتراخي ، ومن الاستعمال الغائم غير الدقيق للكلمة . ان شعر ما بعد النكبة في نماذجها الجيدة ، شعر رمز وإيماء وإيجاز ، وشعراؤه مدينون في كل هذا لسعيد عقل بقدر ما هم مدينون فيه لرمزي القرن العشرين في الغرب .

في اللهجة والموقف من الحياة :

ان موروث شعراء ما بعد النكبة لم يقتصر على انجازات الكلاسيكيين الجدد والرومانطيقين . الرمزيون بل كان أغزر من هذا . لقد طفق نصف القرن بالتجارب الشعرية المتلونة ، بعضها تابع للمدرسة معينة ، بالمعنى العريض الرحاح لكلمة « مدرسة » ، وبعضها متفرد .

اغتنى عنصر اللهجة في الشعر بتجارب عديدة ، وما حديث محمد مندور (١٩٠٨ - ١٩٦٥) في كتابه . **في الميزان الجديد** (١٩٤٤) عن الشعر المهموس الا اشارة الى التغير الذي لمسه في هذا العنصر . وقد تناولت تجارب الشعراء منذ مطلع القرن هذا العنصر وجددت فيه . ان شعر ما بعد النكبة الذي اتسم باللهجة الفصحى والرفض انما يركز على شعر غاضب كثير - ففي خلفيته المباشرة غضب الجواهرى السياسى وغضب أبى شبكة الاجتماعى والأخلاقي كما تمثل في **أفاعى الفردوس** ، وقبلهما كان الشابي قد صاح صيحته الراقصة البعيدة الصدى :

أيها الشعب ليتنى كنت خطاباً فأهوى على الجدوع بفأسى

وكان الزهاوى من أول الشعراء الذين لجأوا الى عنصر السخرية المنعش في الشعر ، وكانت سخريته معدية ومحبة الى النفس ، ولعلها من العناصر التي غطت قليلاً على نقاط الضعف الفني في شعره . وأضاف حافظ هذا العنصر الى الشعر العربي الحديث بقوة وبراعة . لست اتحدث هنا عن دعابات حافظ ، وهى دعابات تظهر الروح المصرية على حقيقتها ، وانما اتحدث عن الجد المغلف بالسخرية اللاذعة كما نرى في قصيدتي « دنشواى » و « وصف كساء له » :

أيها القائمون بالأمر فينا	هل نسيتم ولاءنا والودادا
خفضوا جيشكم وناموا هنيئاً	وابتفوا صيدكم وجوبوا البلادا
واذا أعوزتكم ذات طسوق	بين تلك الربى فصيدوا العبادا
انما نحن والحمام سواء	لم تفادر أطواقنا الأجيادا

(من دنشواى)

وقد امتاز احمد الصافي النجفي (١٨٩٥) أيضاً بنقده الاجتماعى المغلف بسخرية مثيرة للضحك والاشفاق في آن ، كما استطاع ابراهيم طوقان (١٩٠٥ - ١٩٤١) كذلك ان يدخل عنصر التهكم المفعم بغضب خفى الى الشعر :

انتم المخلصون للوطنيه	انتم الحاملون عبء القضيـه
انتم العاملون من غير قول	بارك الله في النفوس الرضيـه
(وبيان) منكم يعادل جيشاً	بمعدات زحفه الحريـه
(واجتماع) منكم يرد علينا	غابر المجد من فتوح اميـه

هؤلاء كانوا زعماء البلاد المتشاجرين المتنافرين المتآمرين على انفسهم الذين رجاهم طوقان باللهجته التهكمية المريرة أن « يستريحوا كي لا تطير » بقية الوطن .

في نفس الفترة كان مصطفى وهبى التل (١٨٩٧ - ١٩٤٩) يكتب شعره في شرقى الاردن ، ذلك الشعر الذى امتلأ بالتهكم اللاذع وبالشيطنة المزوجة بنقد اجتماعى مركز . لعله كان أول شاعر عربي حديث اخترع نماذج عليا في الشعر وجعلها رموزاً لقضايا حيوية . جعل نموذجاً أعلى من « الهبر » وهو شيخ فجرى عرفه وصادقه واعتبره رمزاً للانسان البسيط الفقير المجهود

المضطهد ، وهاجم ، بأسلوبه المليء بالدعابة والسخرية ، تلك القوى الاجتماعية المعادية التي تألبت على جعل حياة أمثال هؤلاء المعذبين في الأرض تعسة وخائبة المسعى . وكان نموذجهُ الأعلى الثاني هو الشيخ عبود . كان هذا شيخاً حجازياً معيماً :

وصاحب من بنى النجار عِمتُهُ كأنما هي « باراشوت » طيار

يتردد على بلاط الملك (الأمير وقتئذ) عبد الله ، وقد جعله التل رمزاً للزمت الديني وللموقف الوعظي الزاجر المخرب للذة :

يرى مواعظه وقفاً على اذني كأن رأس التقى زجري وانذارى

وانظر الى هذا التشبيه المأخوذ من قيافة الشيخ نفسه :

أكل يومين ترمينى بموعظة فضفاضة تسجها فقه وافتاء

يا شيخ ما العلم ؟ حسب المرء معرفة ان الشفاه « بوادي السير » ليماء

في هذا وفي عدة مواقع اخرى من شعره أعلن « التل » شكه في الأخلاقية التقليدية . كان يكتب خارج المجتمع ، وهو من أول اللامنتمين في تاريخ شعرنا الحديث ، ومن أول البوهيميين الذين امتلأ شعرهم بارهاصات وجودية أصيلة بحيث اقترن طلب اللذة لا بالأباحية والمجون ، ولكن بتحرير الروح وتأكيد وجود الانسان ، بجوهر الحياة نفسه .

هنا بداية قلق وجودي لا يستقر ، فليس في شعر « التل » أى قبول للقيم الثبوتية أو أى توادع مع الحياة الاجتماعية المعاصرة له . عنيف في رفضه ، فلسف الحب والحرية واللذة وجعلها جميعها تعبيراً عن احساس وجودي صميم بالحياة وكرهاً أصيلاً ، (أكاد أقول عفواً) ، لمنغصاتنا النابعة من مظالم المجتمع الطبقي الديني حوله ، وتعسف السلطة الحاكمة (تلك « البراجة البصارة ») بالافراد . ان هواجس « التل » ليست فردية ، بالمعنى الانطوائى للكلمة ، بل نابعة من حياة اجتماعية وروحية «مجدبة» امتلأت بالمنغصات . ليت « التل » كان صانعاً أمهر ، لكان لشعره فعالية السحر الخالص بما حمله من ثورة وجودية نابعة من التجربة « الداخلية » الخالصة تدمو الى تحرير الانسان .

كان على محمود طه مختلفاً عنه . لقد كان شاعراً قادراً يحسن صنع الشعر ، وكان محباً للذة ضنح بها في قصائد كثيرة فرجعت الأربعينات أصداء أفانيه الجدلة التي لوحث للشبيبة العربية المكبوتة بأحلام سعادة مستحيلة . غير أن على محمود طه تردد في موقفه من اللذة . ان مواقف على محمود طه من المرأة والحب ، ومع عمر أبو ريشه والياس أبو شبكة الى حد ما ، عبّر عن وجهة نظر حضارية فيها انفصام أساسى وفيها مقياسان متناقضان للفضيلة . والنزوع في قلب الشاعر العربي الى طهر المرأة وعصمتها والى الحب الجسدى في آن واحد انما هو تعبير صادق عن تناقص أساسى في موقفه الحضارى . هذا الموقف يتصف بمنحيين رئيسيين ، الأول

يقسم النساء الى نوعين ، الطاهرة البريئة والبغى العاهرة المتاحة الدليلة الجسد والروح . يقول عمر أبو ريشة :

أبتول ؟ سلها من خدرها شوقها المخضوب بالحلم الهني
أم هلوك ؟ ألفت روضتها شفة الساقى وكف الجنى

والثاني هو ذلك المقياس الأخلاقي المتناقض لقيم الفضيلة عند الرجل والمرأة ، وهو مقياس يفرض أعظم الحدود على حرية المرأة الشخصية بينما يمنح حرية كبيرة للرجل .

غير أن صراع أبي شبكة في **افاعي الفردوس** لم يكن نابعاً فقط من هذا الموقف المتناقض ، بل انبعث أيضاً من موقف ديني يفصل بين الروح والجسد ، فقد كان كاثوليكياً عذبتة الخطيئة وأضنت روحه ، ونشد الخلاص والتطهير . ولعل هذا الديوان أعظم تعبير عن هذا الصراع المبحى المبني على تجربة حقيقية في الشعر العربي الحديث (١٢) .

ونجد تأثيراً لهذه الثنائية في شعر علي محمود طه ، فتارة يقف متردداً أمام اللذة المتاحة ، وطوراً يقبل عليها اقبالاً خالصاً من شوائب الصراع الروحي وثورة الضمير الديني :

حلفت بالخمير والنساء ومجلس الشعر والفناء
ورحلة الصيف في أوروبا وسحر أيامها الوضاء

انه يبدو هنا شديد الانسجام مع نفسه ، وكثيرة هي المواقف المماثلة لهذا في أغانيه المرحية مما يجعل الناقد يشعر بأن صراعه في **أرواح وأشباح** (١٩٤٢) مصطنع قليلاً اذا قسناه بالقبول المطلق في أغان كثيرة أخرى (١٣) . غير أنه ، بالرغم مما يحاول عكسه من صراع في **أرواح وأشباح** وسواها كهذا :

وما الأدمية بنت السماء ولكنهما بنت ماء وطنين
يريد لها الفن افق النجوم فيقعدهما جيم عبد سجين

فانه يعطى حكمه على الجنس بوضوح عندما يقول في **أرواح وأشباح** أيضاً :

وكنت أميرة هذه الدمى وصورة حسن عزيز النال
... ..
فجردتنى رجلاً اشتهى وجردت انى تشهى الرجال

(١٢) انكر شوقي صيف وجود تجربة حقيقية في هذا الديوان مع أنها تجربة معروفة عن أبي شبكة ذكرها جميع كتاب سيرته . انظر كتاب صيف ، دراسات في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة ، لانا ، ص ٧١ وما بعدها . وانظر عن حياة أبي شبكة مقالة فؤاد حبيش انا وأبو شبكة ، في دراسات وذكريات ، جمع فؤاد حبيش ، بيروت ، ١٩٤٨ ، ص ١٤٣ - ١٤٤ . وانظر كذلك دزوق فرج دزوق ، الياس أبو شبكة وشعره ، بيروت ، ١٩٥٦ ، ص ١٨٢ - ١٨٥ .

(١٣) انظر مقالاته « نازك الملائكة » عن هذا في شعر علي محمود طه ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٨١ و ٢٥٢ - ٢٥٦ ، وانظر « مندور » ، الشعر المصري بعد شوقي ج ٢ ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٨٢ ، و « اتود المداوى » ، على محمود طه ، الشاعر والانسان ، بغداد ، ١٩٦٥ ، ص ٥٩ - ٦٢ .

ليست هذه نفمة الندامة بل نفمة الأسف على سقوط المرأة وسقوط الحب ، فكان الحب عنده ، كما هو عند عمر أبو ريشة وأبي شبكة ، لا يحتمل كلية العلاقة بل يمرقه عطاء المرأة ، وكل عطاء استسلام وتبدل وانتهاك وتدمير يأباه الحب . أما الرجل فلا يمكن أن يمس طهارة روحه شيء :

ان اكن قد شربت نخب كثيرات واترعت بالمدامة كأسى

... ..

وتبدلت في غرامى فلم أحبس على لذة شياطين رجسى
فبروحى أعيش في عالم الفن طليقاً والطهر يملأ حسى

وكذلك أبو ريشة (١٤) الذى اعتصم ازاء حبيبته فكانا : كملاكين اذا ما التقيا - ما تعدت ثورة الشوق الشفاها (فقد مر بالتجارب جميعها مخلفاً سيرة « تركت في مسمع البغي صداها » ولكنه مع ذلك بقى طاهراً :

هسى أهواء شباب متصرف بلع الطهر على رجس خطاه

وأبو شبكة ، هو أيضاً بقى طاهراً :

قد اشرب الخمر لكن لا ادنسها وأقرب الاثم لكن لست أرتكب

اما بطة افاعى الفردوس ، شريكته ، فقد سقطت سقوطاً لا قرار له « وخلدت عهرا الدامى لاجيال » .

هذه معان لن تتكرر في شعر ما بعد النكبة عند الطليعيين ، فلم تعد ثنائية الروح والجسد ، او عذرية الحب ومشكلاته الاجتماعية موضوعاً جوهرياً في الشعر الحديث ، بل أصبح الحب جزءاً من شمولية الحياة وفرحها وخيبته وتجربتها الطبيعية ، لا قضية دينية اخلاقية تستوجب الصراع الروحى او اجتماعية تفرض التمرد والانكار .

في اللغة الشعرية :

بدأ التغير الحقيقى فى قاموس اللغة الشعرية فى العصر الحديث على يد الكلاسيكيين الجدد ، فلفتهم لم تكن تقليداً كاملاً لقاموس الشعراء الكلاسيكيين كما درج الناس على الاعتقاد . ان لغة شوقى مثلاً لغة حديثة حية لم تشتمل الا نادراً على كلمات بائدة أو عتيقة . كانت لغة تقرير صائب ، مباشرة ودقيقة ، تؤدي المعنى بوضوح ودون موارد ، وكثيراً ما كانت متوهجة بالحيوية ومثيرة ومصقولة . وهو فى الغالب بارع فى اختيار أشد الألفاظ ملائمة لمعناه . أما لغة اسماعيل صبرى فقد كانت منبثقة ومصقولة وحضرية كما لاحظ عدد من نقاده . وكانت أحياناً إيحائية مبسطة يكميها شيء من الضبابية الشفافة .

(١٤) انظر مقال توفيق ضايغ (١٩٢٤ - ١٩٧١) ، « أبو ريشة والحب المجزأ » ، الاداب ، ايلول / سبتمبر

وبرهن حافظ إبراهيم (١٨٧١ - ١٩٣٢) على حيوية عظيمة في استعماله للأفعال كما في قوله يصف عاصفة بحرية :

عاصف يرمى وبحر يفسر	انا بالله منهما مستجير
وكان الأمواج - وهى توالى	محنقات - أشجان نفس تشور
أزبدت ، ثم جرجرت ، ثم ثارت	ثم فارت كما تفور القدور
ثم أوفت مثل الجبال على الفلك	وللفلك عزيمة لا تخور

وقد تحدثت قبل قليل عن استعمال هذا الشاعر اللغة التهكم والفكاهة في بحثنا عن اللهجة والموقف في الشعر . أما مطران فعلى ادراكه لأهمية التجديد في القصيدة العربية لم يدرك على الصعيد النظري أن التجديد في الشعر انما يصيب اللغة الشعرية قبل أى عنصر آخر . لقد كان ، كما يقول عنه أنطون غطاس كرم ، أشبه بالبرناسيين ، يراجع كتابته ويحذف ويستبدل الألفاظ حتى يستنفذ جهده (١٥) . ونحن نراه سنة ١٩٢٤ يكتب قصيدته الرائية « نبيرون » ليلقيها في مدرج الجامعة الأمريكية ببيروت فيحاول فيها اظهار براعته اللغوية وتمكنه من القاموس الكلاسيكى بكتابة قصيدة طويلة جداً ذات قافية واحدة .

وفي العراق كان الرصافي (١٨٧٥ - ١٩٤٥) والزهاوى (١٨٦٣ - ١٩٣٦) يصارعان لغة الشعر (١٦) . لقد كان الرصافي مرتبطاً باللغة الكلاسيكية وله بها معرفة وثيقة ، ولكنه أيضاً كان كثيراً ما يستعمل ألفاظاً من القاموس العصري الشديد التبسيط ، وقارىء شعره لا يمكن أن يفوته هذا الصراع المستمر ، ولا ذلك التباين بين أبيات كهذه استعمل فيها كلمات قديمة بائدة :

لقد جاح هذا الشرق بعد اعتزازه جوائح أودت منه بالكرش والفرث
وبين أبيات وصلت لغتها المبسطة حد الابتذال كهذا :

كل ابن آدم مقهور بعبادات لهن ينقاد في كل الارادات
أما الزهاوى فقد فاق الرصافي بتبسيطه لغة الشعر وقد قال بتلك السداجة المألوفة عنه :

لم يكن مبدأ البسا	طمة في الشعر معلنا
أنا من بعد أعصر	أنا أعلنته أنا

لقد خسرت لغة الشعر على يديه أهميتها القديمة كفاية في ذاتها واصبحت أداة تؤدي المعنى فقط ، وخلت من الرنين والجمهورى الى حد كبير ، ولكن طار عنها الرونق والصقل والتجويد في الوقت نفسه . وعلى هذا يمكننا أن نقول بأنها تجربة أدت الى نتائج سلبية وإيجابية . فمن الناحية السلبية امتلا شعره بعبارات هيمنت عليها نثرية مبتذلة حتى ان بالامكان وصفها بأنها كانت - ضد -

(١٥) انظر « مدخل الى دراسة الشعر العربي الحديث ، عامل الثقافة » ، في كتاب العيد ، بيروت ، الجامعة الأمريكية ، ١٩٦٧ ، ص ٢٤٦ .

(١٦) للمزيد عن لغة الشاعرين انظر ابراهيم السامرائي ، لغة الشعر بين جيلين ، بيروت ، لانا .

الشعر ، ومن الناحية الايجابية تحرر الشعر من المفهوم القديم الذي كان يركز كثيراً على الجرس والفخم الرنان واللغة البليغة المزخرفة .

وعندما التقى الرصافي باحمد الصافي النجفي اعتبره تلميذه بحق ، ولكن الصافي تلميذ أنبه من استأذه على صعيد الشعر . غير انه أدى رسالته الزهاوية - النجفية على اكملها ، ونجح في تبسيط لغة الشعر الى درجة استعمال لغة قريبة من لغة الحديث واسلوبه ، وقد تخلص كثيراً من جرس الالفاظ وعلو اللهجة والرنين الأجوف .

الشعر السياسي واللغة :

كان محمد مهدي الجواهري (١٩٠٠) يكتب في نفس الفترة في العراق ، وليس بالامكان وجود شاعرين اكثر تنافراً في تجربتهما اللغوية من الجواهري والزهاوي . فبالجواهري عرف العراق التجربة المناقضة لتجربة التبسيط في لغة الشعر ، انه ينتقى كلماته بعناية فائقة ويطلقها مشحونة بالعاطفة والتوتر والرفض . هنا تجربة الشعر السياسي العربي على أعنفها وأشدّها غضباً وأقواها تأثيراً وتملكاً للسامع أو القارئ . ان هذا الشعر ينتمى بقوة وفعالية الى عرف الشعر السياسي في الأدب العربي الحديث ويفني به ويطوره .

كان الشعر السياسي قد قوى في العراق واكتسب أهمية وحيوية في القرن التاسع عشر بسبب الحروب الأهلية الكثيرة لا سيما ثورة الوهابيين . وحرر معه لغة الشعر في العراق باكراً لاضطرار الشاعر السياسي ، وهو الذي يتحدث عن أمور راهنة ، أن يلجأ الى اللغة المألوفة . ان نهضة العراق الشعرية لم تبدأ بعد نهضة مصر ، بل كانت بدايتها مبكرة جداً في القرن الماضي في ذلك الشعر السياسي الكثير الذي أنتجته مواهب شعراء كانوا يعيشون أحداث عصرهم (١٧) . ثم في القرن العشرين دخل جيل الشعراء الأول معترك السياسة بشعرهم وعلى رأسهم الرصافي الذي انخرط في سياسة بلاده والعالم العربي بكل حرارتها وعنفها واضطرابها فكان شاهد عصره الأمين . وقوى الشعر السياسي في العالم العربي في هذا القرن لا سيما بعد الحرب العالمية الاولى عندما ابتلى العالم العربي بالاحتلال البريطاني والفرنسي وباكتشاف وعد بلفور ومعاهدة سايكس بيكو وبنشوب الثورات المتعددة في أنحاء الأرض العربية . وقد كان هذا الشعر السياسي مسؤولاً الى حد كبير عن تغيير لغة الشعر الحديث ، فقد اختار الشعراء السياسيون كلماتهم لوضوحها وبساطتها وتأثيرها السريع وعاطفيتها وقدرتها على أداء المعنى المباشر .

ان طريقة استعمال اللغة في الشعر السياسي مهمة جداً لضرورة اختيار الالفاظ ذات العلائق المناسبة للإيحاءات المنشودة . وقد تولدت في الشعر السياسي العربي في هذا القرن كلمات عديدة كررت باستمرار للعلائق العاطفية والشحنات المعنوية التي تربطها بنفس المتلقين . ويلاحظ الناقد في الشعر السياسي ما قبل النكبة وفي جزء كبير من الشعر السياسي بعدها ميلاً الى اختيار الكلمات الفخمة الرنانة التي انتخب من قاموس البلاغة العربية وكررت باصرار حتى أصبحت الفاظاً جامدة وكليشيات جوفاء .

(١٧) راجع لهذا ابراهيم الوائلي في كتابه القيم الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر ، بغداد ،

وقد كان الجواهري من أعظم الشعراء السياسيين في العالم العربي ان لم يكن أعظمهم ، فقصائده تفعل بالمتلقين فعل السحر الخالص ، وقد انتشرت فيها ألفاظ الغضب والثورة والعنف والرفض والتنديد والتهديد . ولقد شكل قاموسه الشعري المتميز خلفية قوية لشعراء الغضب والرفض والثورة في الخمسينات ، وعلى رأسهم السياب .

ان هذه اللوحة المختصرة جداً تظهر لنا بوضوح أن التطور الذي حدث للغة الشعر ما قبل الخمسينات اتسم بالحيوية الشديدة - فتطورت الكلمة الشعرية وأصبحت أداة لينة طائعة في يد شاعر ما بعد النكبة . وقد تسليح هذا الشاعر بالمعرفة الصحيحة للنظرية الشعرية الحديثة فاستفاد منها فائدة كبيرة في استعماله للغة الشعر - غير أن مصدر قوته الأول كان في تلك المرونة التي كسبتها لغة الشعر بفضل التطور الحيوي الكبير الذي حدث في الشعر في العقود الخمسة الأولى من هذا القرن .

في شكل القصيدة العربية :

أكدت القصيدة ذات الشطرين والقافية الموحدة بقاءها في الشعر العربي الحديث خلال العقود الخمسة الأولى من هذا القرن ، ولقد أدخل الشعراء على القصيدة العربية تجديدات حيوية في لغتها ولهجتها ومعانيها دون أن يفيروا شيئاً كبيراً في شكل الشعر العربي . فمنذ شوقي إلى نزار قباني (١٩٢٣) في أعماله الباكورة ، أثبت هذا الشكل الموروث حيوية عجيبة ومرونة وطواعية لم ينتبه اليها النقاد الذين قاموا يدافعون في الخمسينات وما بعد عن حركة الشعر الحر . انه لم يتلاءم فقط مع كلاسيكية شوقي وأتباعه ، بل استجاب لرومانطيقية الشابي وأبي شبكة وعلى محمود طه وإيليا أبو ماضي (١٨٩٠ - ١٩٥٨) ولرمزية سعيد عقل وبشر فارس ثم لتجربة نزار قباني التي قامت في أساسها على أحداث تغيير جذري في لغة الشعر ولهجته (١٨) .

غير أن هذا لا يعني أن الشكل في الشعر العربي الحديث كان مستقراً عبر هذه العقود ، وأن جميع الشعراء تقبلوه على أنه الشكل النهائي للأبدى للشعر العربي . فالدارس يجد أن المحاولات لأحداث تغييرات أساسية في شكل الشعر العربي كانت جارية منذ مطلع القرن .

الشعر المنشور :

حاول بعض الأدباء أن يدخلوا الشعر المنشور (١٩) على الأدب العربي منذ بداية القرن . كان أولهم أمين الريحاني الذي بدأ يكتبه منذ أول القرن حتى أننا نرى جرجي زيدان يستعمل هذا الاصطلاح لأول مرة سنة ١٩٠٥ في وصفه لمحاولات الريحاني في هذا المضمار (٢٠) . وقد أطلق مارون عبود (ت في عام ١٩٦٢) لقب « أبي الشعر المنشور » على الريحاني . تأثر الريحاني كما ذكر

(١٨) ان هذه التجارب المختلفة التي جرت على عناصر القصيدة العربية دون أن تتطرق كثيراً الى شكل الشطرين والقافية الموحدة تخالف نظرية اليوت التي تقرن تغير اللغة المحتوم في الشعر مع تغير مرافق في شكل الشعر . انظر مقالته « موسيقى الشعر » (١٩٤٢) .

(١٩) الشعر المنشور لا وزن له ، وكأنه قد يستعمل القوافي أحياناً غير انه يكتب عادة بلا قافية ، وهو يكتب في اسطر قصيرة منظرها أشبه بمنظر الشعر الحر على الصفحة . يماثل في الغرب ما يسمى Free Verse .

(٢٠) انظر الهلال ، نوفمبر ، ١٩٠٥ مجلد ١٤ ، ص ص ٩٧ - ٩٨ .

هو نفسه في مقدمته لمجموعة شعره المنشور، بوالث ويطمان (٢١) . غير أن الناقد لا يستطيع أن يلمح أثراً ظاهراً مباشراً لتجربة الريحاني على من جاء بعده من الأدباء . أما الذي ترك ميسمه الأكيد على شعراء النظم والنثر في جيله والجيل الذي تلاه فقد كان جبران . لقد كان جبران يملك موهبة شعرية فذة ، وكان الإبداع يتدفق منه في تعابير رومانطيقية تدفعها قوة عاطفية كبيرة . ولعل انطلاقه الرومانطيقى ، مع شىء من ضعف الملكة في بحور الشعر العربى ، قد حوله نحو التعبير المنشور عن مواقفه وتأملاته الشعرية .

لقد أطلق جبران تياراً من الفنائية الشعرية والعاطفية والخيال الشعرى الراقى عبر النثر ، محرراً اللغة الشعرية من علاقاتها بالشعر الكلاسيكي ، ومانحاً دفقة جديدة من الحيوية الى التقنية الشعرية التى استفادت من تجربته النثرية الى أقصى حد . غير أنه بالرغم من أهمية العطاء الذى اعطاه جبران ، الا أن الشعر المنشور في النصف الأول من هذا القرن لم يكن مقدراً له أن يلعب دوراً مهماً بعد وفاة جبران ، فقد دخل الشعر الموزون نفسه في مرحلة تجريب مهمة وكان ينزع نحو الوصول الى المعاصرة فى أسرع وقت ممكن . فما أن انتهى الربع الأول من هذا القرن حتى كان واضحاً أن ثورة الشكل فى الشعر العربى فى هذه الفترة لن تكون بهجر الشكل المنظوم كلياً بل بتغييره . غير أن التجارب فى الشعر المنشور استمرت ولكنها لم تلعب دوراً جاداً فى الحقل الأدبى ولم تقلق بال حماة العرف الشعرى المأثور قبل الخمسينات . أما العداء السافر لهذا النوع من الأدب ، فلم يبدأ الا بعد صدور مجموعات متطرفة فى محاولتها أمثال سريال ، وهي مجموعة من القصائد السريالية المنشورة أصدرها أورخان ميسر وعلى الناصر فى حلب سنة ١٩٤٦ مع مقدمة لميسر من الممكن اعتبارها مايفستو الشعر السريالى فى العربية . وقد حملت مقدمتها تحدياً لشعراء الوزن عندما أعلنت أن الشعر الموزون عاجز عن نقل الأفكار والتعابير الحديثة .

التجارب فى الشعر الموزون :

شهد القرن التاسع عشر بعض المحاولات للخروج على شكل الشعر المأثور . فكتب أحمد فارس الشدياق (١٨٢٥ - ١٨٨٠) بعضاً من أربعة أبيات بلا قافية ومنظومة على ثلاثة بحور . كما نظم رزق الله حسون الشعر المرسل (أى الخالى من القافية) فى قسم « سفر أيوب » من ترجمته لقصص التوراة التى نشرها فى ديوانه شعر الشعر (لندن ١٨٦٧) . وفى سنة ١٨٩٧ قام الشاعر الياس فياض (١٨٧٢ - ١٩٣٠) بتجربة طريفة فى زمنها ، فقد نظم قصيدة رجزية وحاول أن يطلق فيها الشعر « من قيده الموروث ، فلم يجعل كل بيت مستقلاً بنفسه بل أدمج السابق باللاحق كلما رأى لذلك سبيلاً بدون تعمد ولا تكلف ، وقد تكون قافية البيت السابق حرف جر متعلقاً بالبيت الذى بعده » :

ان الفتى طبعاً يميل
من امرئ القيس الى
نظمنا ولكن قلّدوا

لكن أردت أن أقول
الى الجديد . والملا
ذا العصر لم يجدوا
من قبلهم (٢٢)

(٢١) انظر الريحانيات ، ج ٢ ، بيروت ١٩٢٢ ، ص ١٨٢ .

(٢٢) ديوان الياس فياض ، جمعه نقولا فياض ، بيروت ، ١٩٥٤ ، ص ١٩ .

واستمرت التجارب في القرن العشرين فحاول الشعراء التجريب في القافية ، ونظموا المقطوعات الشعرية المختلفة من رباعيات وقصائد مزدوجة وسواها من شعر المقاطع ، مغيرين القافية من مقطع الى مقطع ، أو مراوحين بين القوافي . وكانت تجربة نسيب عريضة (١٨٩٧ - ١٩٤٦) المشهورة من جملة هذه التجارب لا بداية الشعر الحر كما ظن بعض النقاد . اما الشعر المرسل فلعل أول من حاوله في هذا القرن كان جميل صدقي الزهاوي ، ففي ديوانه الأول **الكلم المنظوم** الذي صدر في بيروت ١٩٠٨ ، نشر قصيدة من الشعر المرسل كان قد كتبها سنة ١٩٠٥ . في هذه القصيدة حافظ الزهاوي على شكل الشطرين بمواضع الوقف الماثورة (وهي اجبارية في آخر البيت ومعتادة كثيراً في آخر الصدر الا اذا عمد الشاعر الى التدوير) . بعد الزهاوي نشر عبد الرحمن شكري قصيدته المرسلة الاولى « كلمات العواطف » في ديوانه الأول **ضوء الفجر** ١٩٠٩ ، وأردفها بعدة قصائد من هذا النوع في ديوانه الثاني (٢٣) ، وكالزهاوي اتبع في هذا نظام الشطرين الصارم . كما كتب محمد فريد أبو حديد مسرحية بالشعر المرسل هي **مقتل سيدنا عثمان** (١٩٢٧) وقيل انه كان قد كتبها سنة ١٩١٨ . ثم في العشرينات نشر احمد زكي أبو شادي عدة قصائد مرسلة على نظام الشطرين (٢٤) ، كما قام بتجارب اخرى في الشكل سنقف عندها بعد قليل ، فالذي يهمنا هنا هو هذه القصائد المرسلة المكتوبة على نظام الشطرين ، فقد فشلت التجارب فيها فشلاً ذريعاً ولم يقلد شعراءهاى من الشعراء الراسخين في الشعر في ذلك الزمن أو بعده . ويعود فشل هذه المحاولة الى ان هذا الشكل شديد التوازن ، لتقسمة اقساماً هندسية ، كل بيت فيها يحتوى على دورة نغمية متكاملة ، وان كانت عادة جزءاً من دورة نغمية أكبر منها تنتظم عدة أبيات يربطها معنى وعاطفة متكاملان (٢٥) ، والبيت الواحد يبدو كأنه ينقل في نهايته حتى يؤكد استقلاله الموسيقى واكتمال الدورة النغمية فيه . ولعل فكرة وحدة البيت في معناه وعاطفته انما تنبع من هذا الاحساس بتكامل البيت واستقلاله موسيقياً . وليس بعد ذلك ما يربط أبيات القصيدة بعضها ببعض الآخر على الصعيد التقني الا القافية التي تكرر

(٢٣) امثال « الجنة الخراب » و « عتاب الملك حجر لابنه امرئ القيس » ، و « واقعة ابي قار » و « نابليون والشاعر المصري » .

(٢٤) انظر قصائده المرسلة « بأمر الحاكم بأمره » و « الرؤيا » و « ممنون الفيلسوف » و « مملكة إبليس » وجميعها في الشفق الباكي الصادر في مصر سنة ١٩٢٧ .

(٢٥) ان القصيدة العربية الجيدة التي تتبع نظام الشطرين والقافية الموحدة تكون في الغالب مبنية على دورات أو موجات نغمية مؤلفة من عدة أبيات تكثر أو تنقص تبعاً لاحتوائها . انها لا تبنى على وحدة عضوية في العادة (وان كان وجود قصائد في الشعر الكلاسيكي مبنية على وحدة عضوية أمراً غير متعذر) وبدل أن تنمو باطراد حتى تصل الى الذروة في نهايتها كما هو شأن القصيدة الحديثة الجيدة تنقسم عادة الى دورات أو موجات متواترة تتبع الواحدة منها الاخرى . وكل دورة تبدأ من نقطة الهدوء الى الذروة ثم تهبط لتبدأ بعدها دورة جديدة ، ولا يكون هذا الا بصدد استكمال الموجة العاطفية والمعنى وما ارتبط بهما من صور شعرية ، ان كانت موجودة ، واختتامها . هذه الموجات النغمية - المعنوية التي تتكرر في القصيدة العربية الجيدة باستمرار انما هي العنصر الأول الذي ينقذها من الرتابة . لعل منظر قصيدة الشطرين مكتوبة على الورق قد تبعث الفكرة بأن هذه القصيدة لا بد أن تكون رتيبة ، ولكن الحقيقة تخالف هذا ، فان هذه الموجات النغمية والعاطفية التي تبدأ خافتة ثم تعلو الى الاوج ثم تهبط لتبدأ من جديد ، عامل من أشد العوامل اثارة في تقنية القصيدة العربية الجيدة ، وتهمة الرتابة التي الصقت بالقصيدة ذات الشطرين والقافية الموحدة في هذا العصر تهمة لا تركز على دراسة أو أساس من الحقيقة . ان القانون الأساسي في الفن هو أن الفن أو قل الفنان القادر يجد دائماً طريقه الى التخلص من مزالق الشكل الذي يكتب فيه ، ولكل شكل مزالقه .

نفسها لتكون الرابط الوحيد بين أبيات القصيدة جميعها . فكأنها نوبة وموتيف motif يتكرر ليربط أجزاء القصيدة موسيقياً ويقوى الإيقاع . وبالإضافة الى هذا فان أى هيكل مبنى على تقسيمات صارمة شديدة التماثل تكرر نفسها يحتم استكمال هذا التماثل . فالحساسية الفنية لا تطبق خرقاً للقاعدة هنا بل تنتظر استكمال الوحدات المتشابهة ، ويكون الاختلاف في عنصر واحد نشازاً وخرقاً للانسجام الكامل لا تطبيقاً لهذه الحساسية سمعية كانت أم بصرية .

وقام أحمد زكى أبو شادى ، في العشرينات أيضاً ، بتجربة متطرفة أسماها تجربة « الشعر الحر » أو « النظم الحر » . وقد قلدها في زمنها بعض الشعراء ، ثم اندثرت هي الأخرى . لقد كان هدفها الجمع بين البحور المتعددة في القصيدة الواحدة ، غير أن هذا المزج تم دون الاستناد الى سبب فنى أو معنوى يبرر ذلك التنقل السريع من وزن الى وزن ، فلم ينجح أبو شادى والآخرين ، كخليل شيبوب مثلاً ، في خلق بناء موسيقى أصيل ، بل دمروا جمالية الإيقاع كلياً . ولكن تجربة مجمع البحور هذه أثبتت أن الشعراء كانوا يتحسسون بضرورة إجراء تغيير في الشكل الشعري . والحق أن الشعراء بدأوا منذ العشرينات يحاولون أن يحدثوا تغييرات في شكل الشعر العربي ولكن هذه التجارب لم يكن مقدراً لها أن تنجح الا في نهاية الأربعينات . ولعل لهذا اسباباً فنية أهمها ثلاثة : الأول ، هو أن الشعر العربى لم يكن بعد مستعداً قبل الأربعينات ، على الصعيد الفنى ، لتقبل تغيير جذرى في تقنيته ، فقد كان على القصيدة العربية التى بلغت أوج قوتها الكلاسيكية في العقود الأولى من هذا القرن ، أن تستنفد قواها بالتكرار الكثير ، وأن يفقد الشكل القديم قداسته الراسخة في الأذهان ، وكان هذا في حاجة الى زمن أوفر وتجربة أطول . ثانياً ، لقد برهنت التجربة الشعرية في النصف الأول من هذا القرن على أن الشكل الشعري الموروث شديد الرسوخ في الوجدان الفنى العربى ، بحيث يستعصى على التجريب السريع ، فكان على الشاعر العربى أن يجرى تغييرات مهمة في جميع عناصر القصيدة الأخرى ، في لغتها وصورها ولهجتها ، ومواضيعها ، وفي عنصر العاطفة فيها ، وفي موقف الشاعر من الحياة ، قبل أن يتمكن من مقاربة الشكل . ولم تكن الحساسية الشعرية الموسيقية المبنية عبر عشرات الأجيال على الإيقاع المتوازن ، على ذلك التكافؤ والتقسيم الهندسى الصارم في شعر الشطرين وعلى حدة الوقف في محطات القافية الموحدة ، قد اخترقت بعد وغزتها أنغام مفارقة . ولقد احتاج شعراء هذا القرن الى ثلاثة أجيال من الاستماع الى موسيقى الشعر العربى حتى راحت آذانهم تتقبل موسيقى جديدة للشعر العربى تخالف حدة تقسيماته وهندستها الصارمة . ثالثاً ، كان التغير في شكل القصيدة العربية يحتاج ليس فقط الى اللحظة المؤاتية في تطوره الفنى ، بل كان يحتاج أيضاً الى ظهور مذاهب شعرية متفوقة وهذا ما لم يحدث له قبل نهاية الأربعينات .

تجارب في الشعر الحر (٢١) :

كانت لتجربة أبى شادى في مزج البحور ناحية ايجابية وهي أنها لم تصر على وجود عدد

(٢١) الشعر الحر شكل موزون مبنى على وحدة التفعيلة ، تحرر من نظام الشطرين المقسم تقسيماً هندسياً ومن مواضع الوقف فيه ، وتحرر ، اختياراً ، من القافية الموحدة أو القافية كلياً ، وحرية تكمن في أن الناظم يستطيع أن يراوح بين عدد التفاعيل من سطر الى سطر وان يلجأ الى التدوير في نهاية الأسطر . وصعوبته تكمن في أن على الشاعر ان يبدع في كل قصيدة شكله الخاص .

معين من التفاعيل في كل بيت ، بل راوحت بينها . وعندما نظم خليل شيبوب الشاعر السوري المتمصر (١٨٩١ - ١٩٥١) قصيدته « الشراع » في مجمع البحور ونشرها سنة ١٩٣٢ في **ابولو** ، صادف أنه استمر يكتب دون انتباه عبر سبعة أسطر ، في بحر الرمل ، فخرج بمقطوعة شبيهة بالشعر الحر الذي كتب في الخمسينات (٢٧) :

هذا البحر رحيباً يملأ العين جلالاً ٤
وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالاً ٤
وبدا فيه شراع ٢
كخيال من بعيد يتمشى ٣
في بساط مائج من نسج عشب ٣
أو حمام لم يجد في الروض عشا ٣
فهو في خوف ورعب . ٢

وجمع يوسف عز الدين في كتابه **في الأدب العربي الحديث** ، (بغداد ، ١٩٦٧) ، عدداً من التجارب التي اكتشفها منشورة في الصحف العراقية منذ العشرينات . غير أن معظمها كان من الشعر المنشور ، وقد وجدت أن بين هذه النماذج التي سجلها أربعة من الممكن اعتبارها شعراً حراً بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، أولها تجربة قصيدة للشاعر اللبناني نقولا فياض سنة ١٩٢٤ ، وتواريخ التجارب الأخرى تقع في سنة ١٩٢٦ ، ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، وكها من بحر الرمل وجميعها ليست ذات أهمية حاسمة . أما تجربة علي أحمد باكثير فقد كانت تجربة واعية أكثر جداً وطموحاً ، فقد قام بترجمة مسرحية **رومي ووجوليت** (٢٨) إلى الشعر العربي مستعملاً لذلك عدة أوزان ، ولكنه بنى أسلوبه لا على وحدة البيت بل على الجملة الكاملة بحيث يقرأ القارئ أو الممثل دون توقف حتى يتم المعنى وقد لا يتم إلا في سطرين أو ثلاثة أسطر . ولم يلتزم في الشعر بأي عدد معين من التفاعيل ، غير أن الانتقال الفجائي من وزن إلى وزن كان يقطع أنسياب المعنى ويشكل حاجزاً أسوأ من حاجز التقسيم الهندسي في البيت العربي الموروث ومواضع الوقف فيه ، ويخرق قاعدة الانسجام بين الشكل والمحتوى . غير أن « باكثير » حسن هذا فيما بعد . ففي مسرحية **السماء واخواتون ونفرتيتي** (١٩٤٣) ، التزم بحراً وحداً هو المتدارك وراوح بين عدد التفاعيل من سطر إلى سطر . كان هذا شعراً حراً بالمعنى الحديث للكلمة ، ولولا أن « باكثير » لم يكن شاعراً كبيراً بالفعل ، لكانت تجربته هذه اتخذت لنفسها صفة الريادة . ولكنه لم يستطع أن يضبط الوزن في جميع القصيدة ، وانتقل من الخيب إلى التقارب دون أن يشعر في مقاطع كثيرة ، غير أن في شعر هذه المسرحية لطفًا ومحاولة واعية لاضفاء لهجة الحديث والرواية على الشعر . تجارب أخرى له ولسواه وصلت إلى الجواب الأول في مشكلة تحرير شكل الشعر العربي ، واهتدت مبدئياً ، إلى الطريقة التي كان سيتبعها الشعراء فيما بعد .

(٢٧) نشرت « الشراع » في ابولو ، نوفمبر سنة ١٩٣٢ . ونشر شيبوب قصيدة « العديقة والقصر البالي » أيضاً في

مجمع البحور في الرسالة رقم ٥٤٥ ، ديسمبر ١٣ ، ١٩٤٣ ، وفيها يقع على مقطع مماثل .

(٢٨) نشرها في القاهرة سنة ١٩٤٦ ، ولكنه أكد أنه ترجمها سنة ١٩٣٦ .

ثم على حين غفلة تصدر مجلة الأديب البيروتية سنة ١٩٤٦ وفيها قصيدة حرة في بحر الرمل من مقطعين طويلين نسبياً للشاعر اللبناني فؤاد الخشن (٢٩) وهو وقتئذ في المهجر الجنوبي :

انا لولاك لما كنت ولا كان غنائي ٤
يرقص الكون على لحن السناء ٢
انا لولاك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء ٥
يتمطى تحت قبلات ذكاء ٣
فاذا جاء المساء ٢
يتوارى ويداب ٢
باضطراب ١

ان عدد التفاعيل هنا يتراوح بين الخمس والواحدة ، وقد توصل الشاعر كما نرى الى هذه الطريقة ببساطة حافظت على اسباب الأبيات وانسجامها الموسيقى وقوة حبكها . وهى ارهاص ناجح للشعر الحر الذى كتب فيما بعد ، ومن الممكن اعتبارها أول قصيدة حرة ناجحة . وقد أنكر الخشن تأثيره بأحد في هذه التجربة ، بل كتب يقول « توصلت الى هذه الطريقة بفطرتى الشخصية ولا اذكر انى تأثرت بشاعر معين سبقنى الى ذلك » (٣٠) .

وفى سنة ١٩٤٦ حاول الشاعر المصرى محمد مصطفى بدوى تحرير بحر من البحور المركبة هو بحر الخفيف فى مقطعين من قصيدته « بقايا قصيدة » ، وتوصل الى تجربة مثيرة فى هذا البحر :

فى نعيب المداخن الحمراء
حالمونا
بين كون عفا مع الزمن العاثر يوما
وأخر لن يكونا
آه لسنا سوى قطيع من الأشباح دثرن فى السبات سنينا
وتخبطن فى ظلام الليالى
تائهينا

وقام لويس عوض بتجربة واعية أيضاً فى الشعر الحر ظهرت فى كتابه بلوتولاند وقصائد أخرى ، من شعر الخاصة (١٩٤٧) تلك كانت قصيدته « كيراليسون » التى ذكر أنه كتبها فى كامبردج سنة ١٩٣٨ :

أبي ، أبي ١
أحزان هذا الكوكب ٢

(٢٩) انظر الاديب ، عدد تشرين اول اكتوبر ، ١٩٤٦ ، ص ٢٥ .

(٣٠) من رسالة الى الكاتبة من بيروت ، ٣٠ مايو ١٩٦٩ .

نأى بها قلبي الصبي ٢
الرزء تحت الرزء فى صدرى خبى ٣
الشوك فى جفنى ، خراب الهدب ٣
سلت دميغات كدوب السم من جفنى الأبى ٤

غير أن كتاب **بلوتولاند** لم ينتشر ، لأنه منع من السوق فى نفس السنة التى صدر فيها بسبب مقدمته التى أعلن فيها أن الشعر العربى المتمثل فى العمود الشعرى قد مات ، ودعا فيها إلى الكتابة باللغة العامية ، ولذا فإن تجربته هذه فى الشعر الحر بقيت مجهولة نسبياً خارج مصر ، غير أن حيويتها تشير إلى أن لويس عوض وقع مع شعراء آخرين فى نفس الفترة ، على سر التحرر فى شكل الشعر العربى وهو كسر هندسة الأبيات ، والتراوح فى عدد التفاعيل بين بيت وآخر . لقد أصبح الشعر العربى الآن جاهزاً لتجربة ناجحة مثمرة فى الشعر الحر ، وكل ما عليه هو أن تبرغ فى الأفق مواهب فنية جادة تستطيع أن تستخدم هذه الحرية المتاحة فى شعر جاد (٢١) .

• • •

(٢)

الشعر بعد سنة ١٩٤٨ :

انقضت النكبة الفلسطينية على عالم عربى لم يكن قد اكتشف نفسه بعد ، ولا تعرف على أبعاد فجيعة الحقيقة : وجه قصوره الذاتى وافلاس قيمه المتداولة . فكان أول « انجاز » للنكبة هو تحرير العقول والنفوس من الضرور والواقع المظلم ، ومن الجهل بالذات . وكان الشاعر العربى الحديث ، من جيل الشبان ، هو أول من أدرك بحدسه وعمق وجدانه أبعاد المأساة العربية وأول من ارهص بمضاعفاتها القادمة .

ولعلنا إذ ندخل فى الخمسينات ، ندخل فى أخطر فترة من تاريخ الشعر العربى جميعه ، وأشدّها حيوية وصراعاً . لم يكن الشعر السابق لنكبة بريئاً من القلق وصراع القيم ، قفى تاريخ الثقافة العربية الحديثة لا نجد استقراراً وقبولاً وإيماناً بقيم ثبوتية موروثة إلا فى مطلع القرن عند الكلاسيكيين الجدد ، ثم تبدل العالم من بعدهم وفى زمنهم واهتزت من حولهم معالم الحياة وتناوشت المجتمع تقلبات نفسية وفكرية كثيرة . غير أن الشعر العربى بعد النكبة دخل فى صراع حاد مع نفسه ومع القيم الانسانية حوله أعنف بكثير من أى صراع سابق ، ووصل الشاعر فيه إلى درجة عظيمة من الاقدام والمغامرة .

(٢١) لا بد هنا من ذكر البند العراقى الذى بدأ يكتب فى العراق منذ نحو ثلاثمائة سنة . البند كلام موزون يكتب على بحرین مجموعین أو منفردین هما الھزج والرمل ، مقسم إلى وحدات ، يستعمل القوافى المتراوحة فى نهاية الوحدات ، ويراوح بين عدد التفاعيل من وحدة إلى وحدة بأسلوب شبيه بالشعر الحر . إن هذه الدراسة لا تتسع لبحث نشوء البند ولا لبحث تقنيته وبنائه ، بل إن ما يهمنا هنا هو أن مواضع هذه البند لا تكاد تختلف عن مواضع النثر المكتوب فى القرن الحادى عشر هجرى عندما بدأ البند يكتب فى العربية . إن معالجة الموضوع فى البند ثرية إجمالاً تهيم عليها لهجة التحدث وتخلو عادة من كل توتر عاطفى . إن أسلوب تتابع الجمل فيها ، ومنطق الصور ، وانسباط العبارات ، وأسلوب ترادفها وتمييعها ، وموقف الناظم ولهجته ، كل هذا ينتمى إلى النثر لا إلى الشعر . ولذا فإن الاستنتاج بأن البند نثر منظوم يبدو طبيعياً . انظر « البند فى الأدب العربى » تاريخه ونصوصه ، ١٩٥٩ ، لبند الكريم الجبلى وقابل مع قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، ١٩٦٢ لتأليف الملائكة ، والبند والشعر الحر ، الانعام ، شباط فبراير ١٩٦٥ لمصطفى جمال الدين .

وكان عليه لكى يصل الى هذه الدرجة ان يكون أكثر من مجدد لنفسه وللفن ، أن يتحدث لصالح أمته وبلاده ولصالح الأجيال الصاعدة ، وأن يهز مفاهيم العالم من حوله ويتنبأ له بما غاب عنه . قال هنريش مان متحدثاً عن أخيه توماس . « ان توماس كان جريئاً مقدماً فوقف الى جانب بلاده وموارثها من أجل حياة فاضلة ، فبلغ وعيه درجة العالمية » . أما الشاعر العربي الحديث ، بعد النكبة ، فقد يقول عن نفسه انه وقف الى جانب بلاده ضد موارثها من أجل حياة فاضلة ، وقد يقول أيضاً ان وعيه بلغ درجة العالمية .

ولو راقبنا الوضع الشعري بعد النكبة بدقة وامعان ، لوجدنا أن جميع الاتجاهات كانت تقود الى طريق واحد . لقد كان الماضي هو الأرضية الراسخة التي بنى عليها جيل شوقي أسسه الفنية ، ولكن هذا الماضي لاح للشاعر الحديث عديم الفائدة الآن ، ولم يعد أمامه بعد النكبة مباشرة الا بُعد واحد فقط هو هذا الحاضر الرهيب المليء بالتعاسة ، الخالي من الاشراقات . أما الايمان بأن الماضي والتراث قد انتقلا الى كحيثية ثابتة فقد نبذ وكأنه خرافة ، وأصبح كل التركيز على الحاضر ، وبدأ كل ما قدمه الماضي البعيد والقريب محتاجاً الى التجديد والتكيف مع العالم الحديث . وكان الالحاق على الحاضر يشعر المرء بأن هذا الحاضر يود مسابقة نفسه ومسابقة الزمن ، وأنه اقلب مسرحاً للتجريب والمجاهدة ، وأنه بات ذا خطورة تاريخية كبيرة على صعيد الشعر العربي . لم يعلم أغلب شعراء ما بعد النكبة ولم يدركوا كم كانوا مدينين لثلاثة أجيال من الشعراء قبلهم ولتجارب عديدة لم تهدأ يوماً منذ مطلع القرن .

وفي انكارهم للتراث القديم والحديث نسوا أو لعلهم جهلوا ان الابداع انما يرتكز على حتمية تذكر الماضي ونسيانه في آن واحد . ليست هذه الفكرة اكتشافاً عصرياً وان كان ت . اس . اليوت قد اضاء أبعادها الفكرية بوضوح جديد - فقد أدركها أبو نواس مثلاً بحدسه الفني الفائق . وليست الثقافة وجوداً واضحاً محدداً قائماً كتمثال نحت بقياساته الواضحة الثابتة الى الأبد - بل انها شيء متغير باستمرار يحمل قديمه في حديثه ويغير وجهه في كل جيل حي ، وتغيره هو الثبوت الوحيد فيه - انه تغير ونمو لا يشبه تعاقب الفصول وتداولها ومعاودتها بمهرجاناتها وزوابعها الماضية ، بل ان له وجهاً لا يتكرر أبداً ، بنفس المعالم والشكل ، وهذا سر كبير من أسرار الجاذب الكامن في دراستنا لتاريخ الثقافة .

كانت الفترة اذن فترة انكار ورفض على كل صعيد ، وتعرضت جميع عناصر القصيدة الى تغيرات جذرية على ايدي شعراء الطليعة ، وقام الرواد ينتصرون لنزوعهم العميق الى تغير جميع عوالمهم ويحاولون تفسير تجاربهم بأساليب كثيرة - وبقدر ما كانت ثورة الشعر في هذه الفترة حادة وناجحة الى حد كبير ، بقدر ما كان الاصطدام مع القوى المحافظة عنيفاً والصراع حاداً ومشاكساً . ان انصار القديم وأنصار الحديث موجودون في كل عصر وفي كل لغة ، وما وجودهم الا نتيجة طبيعية لتغير الحساسية الشعرية - أما الخصومة الحديثة في الشعر العربي فقد تعدت كل خصومة سابقة ، وانتقلت من صفحات المجلات الأدبية الى صفحات الجرائد اليومية والى الاذاعات ، ومن عالم الادباء والشعراء والنقاد ومجالس الفن العليا الى مدرجات الجامعات حيث يجب أن تكون الدعوة الاولى هي « الموضوعية » و « الانحياز » . كادت تصبح قضية شخصية عند الأغلبية ، ومحركاً عاطفياً يثير الحقد والفضب والتراشق وحتى الانتقام أحياناً . واصيب العالم الشعري عندنا بانفصام مرهق في حساسيته الشعرية ، فقوم لا يستطيعون أن يتدوقوا الا الشعر الموروث ، وقوم لا يتدوقونه على الاطلاق ، وقلما وجدت متذوقاً أو ناقداً يملك الحساسيتين ويتمتع بما ابدع في القديم والحديث معاً . كانت قضية

الخلاف بين انصار القديم وانصار الجديد قضية قناعة باحدى عقيدتين : الاولى تصر على أن للشعر العربي قواعد واصولاً وقوالب لا يمكن أن تتغير ، ويشكل الخروج عليها فوضى ونوعاً من الزندقة الفنية التي تستحق الرجم ، والثانية تقول بأنه من الممكن أن يكون وجه الشعر في أية فترة مختلفاً عما كان عليه في الماضي . فأصر الراي الأول على التجمد والتبيس ضمن اطر محدودة ، وأكد الراي الثاني ايمانه بمرونة الفن وطواعيته وخضوعه في أية فترة لعوامل كثيرة ملمحاً ايضاً الى عامل الصدفة .

ان نزوع الانسان الى المستقبل امر طبيعي . ولكن صورة المستقبل ما كانت لتفرض على هؤلاء الشعراء من الخارج ، بل كان عليها أن تنمو داخل نفوسهم وفي اقتناع وجدانهم ، ووجد الشعر العربي الحديث مفاتيحه الى مغاليق النفس التي رفضت الانكفاء على ذاتها لحظة واحدة والتي رفضت الانفصال عن عصرها وقضاياها . ومهما يكن الانسان ملماً بقضايا عصره فان معرفته لا تفيد الا اذا حولها الى عالمه الشخصي وتركها تنير تجربته الذاتية . لقد طوروا الشعر كعالم داخلي ثم أخرجوه ، وقد توهج بعذاب شخصي هو عذاب الجميع . وحتى عندما تحدثوا عن أنفسهم ، فانهم لم يكونوا شخصيين كلياً ، بل مزجوا ذاتهم ومعاناتهم بما كان خارج اطر هذه الذات وازاء أحداث العالم . وكان في هذا انتصار لهم على صعيد الشعر .

واذا نظرنا الى الشعر المعاصر استطعنا أن نقول انه في جوهره شعر سياسي بمعنى واحد : هو انه ينزع الى التأكيد على ضرورة تغيير العالم . لقد نفر الشعراء الرواد من الحدود ، كل الحدود : في الفن والسياسة والثقافة والحياة اليومية . وقام أدونيس يريد أن يغير « خريطة الأشياء » . ان هذا التطرف طبيعي عندما يصبح نظام المعتقدات الحيوية متجمداً لا يخترق . وكانت الحدود نفسها تتغير باستمرار ، فالعصر عصر الحث فيه التناقضات وتراكمت فيه الأحداث . في عصر متفجر كهذا اذ تبدأ اسس نظام قديم مستتب بالانهيار والتفتت ، يصبح كل حاجز بين حرية الفنان والعالم غير محتمل ، فسمى هذا الجيل الى تدمير الحواجز ، لا سيما تلك التي تفصل الانسان عن نفسه وعن الحقيقة التي يجب ان يعرفها ، وأصر على أن يلج بعمق أكبر الى مشكلات العصر ، وأن يكون له الحق في أن يفكر لنفسه في أية وضعية جديدة تجابهه ، لم يكن الصراع حينئذ ، فكما قال اي . اي . كامينجز : « أن تمثل ذاتك ولا أحد سواها - في عالم يحاول جهده ليل نهار أن يجعلك شخصاً آخر - يعني أن تحارب أصعب معركة يمكن أن يحاربها الانسان والا تتوقف عن القتال أبداً (٢٢) .

وانقسم شعر الطليعة الى قسمين أولهما شعر الشعراء العقائديين أمثال المسياب في شعره الباكر ، والبياتي (٢٣) . وقد استطاع هذا الشعر أن يشرق بالأمل وأن تهيم عليه رنة الفرح الوثائق

From a reply to a high school editor, *Spectator*, Ottawa Hills, Michigan, (٢٢) October, 26, 1955.

(٢٣) لم يكن خليل حاوي في شعره الذي نشره في نهر الرماد ، سنة ١٩٥٧ ، عقائدياً الا انه شد من شعراء جيله من غير العقائديين بتلك الايجابية البهجة في أبيات كهذه من قصيدة « الجسر » :

يعبرون الجسر في الفجر خفافاً
أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد
من كهوف الشرق من مستنقع الشرق الى الشرق الجديد
أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد

لمستقبل الانسان المكافح . « سيعشب العراف بالمطر » (السياب) . كانت هذه كلمات من آمنوا لأن عقيدتهم الثورية كانت تشير الى حتمية انتصار الانسان في النهاية ، وتلح على مجبده الأبدى . أما الآخرون فقد عجز حدسهم المرهف ، الذي لم تسيطر عليه عقائدية مؤمنة ، أن يرى كيف يستطيع الانسان في العالم العربي أن يجد طريقة في تلك المتاهة الشائكة ، وامتلأ شعرهم بالفضب والرب و الرفض لحاضر لا يطاق . كانوا شديدي الصرامة والالتهام والادانة في حكمهم على عصرهم ، ولم ير بعضهم (أدونيس ، بلند الحيدري ، السياب - بعد تحوله عن الماركسية) أن اسباب الأمل قد أصبحت مشروعة ، فأرهبوا في شعرهم لحزيران ١٩٦٧ .

ولا شك أن الشعراء سبقوا المفكرين الى اكتشاف الذات واسباب التردى التي أدت الى النكبة . فالكتب الفكرية لم تجرؤ على الرفض الكامل الذي جرؤ عليه الشعر ، ولا على تلك الادانة الكاملة ، بل اتخذت موقفاً تبشيراً قاصراً اكتفى بالوعظ والارشاد . ولم يعلن المفكرون سقوط القيم التي يبنى عليها المجتمع التقليدي وافلاسها الروحي والانسانى الا بعد رؤية الشعراء (٢٤) .

واتخذ الشعر مجرى مأساويًا متحدثًا عن صراع الانسان المعاصر في العالم العربي ، وتحكم قوى القسر والارهاب فيه ، وغدا العذاب والألم والموت في الشعر أشياء اليقة ، وأصبح القلق المهيمن على الشعراء مصرياً ، فتخطوا بسهولة وعفوية مرحلة القلق الجنسي والعاطفي الذي أرقى شعراء ما قبل الخمسينات ، ودخلوا في مناخ المنفى : المنفى الداخلي الذي لازم كلاً منهم ، والغربة الروحية التي أزهقتهم . كما تلفقت بعضاً منهم غربة جسدية معنة : بلند الحيدري ، توفيق صايغ ، أدونيس ، جبر ابراهيم جبرا ، مصطفى بدوى ، عبد الوهاب البياتي وسواهم . ولم يشعر أغلبهم بالاستقرار الا في بيروت ، لا لأنها عبرت في مزاج حياتها عن الثورة والتمرد والرغبة في الاحتجاج ، ولكن لما سمحت به من حرية الفكر ، حيث تعايشت التناقضات العربية دون أن يفتنرس بعضها بعضاً ، ولما أعطته من مجال للفرد أن يكون كما يريد أن يكون .

واذ نجا الشعر منحنى مأساويًا اختفت من انتاج شعراء الطليعة ، في هذه الفترة ، دعايات التل و ابراهيم طوقان ، وسخرية النجفي وجلل على محمود طه ، وتسبيحات ابي شبكة والشبابي للحب والجمال - اختفى كل هذا اختفاء يكاد يكون كلياً ، فاللهجة في هذا الشعر جادة صارمة ، حزينة عند البعض ، غاضبة متمردة عند البعض الآخر ، منكسرة هنا ، مليئة بالتحدي والرفض هناك . وأصبح ايقاع الشعر الحديث ايقاعاً مأساويًا يتفجر غربة وتساؤلاً ومحاكمة للذات ، يتفجر نكراناً وتمزقاً وتقريعاً ، يتفجر قلقاً وعذاباً وادانة - ويسيطر عليه غيب فضيحة لا تحتمل . لقد أسماه مطاع صفدي « ايقاع الرعب » ووصفت خالدة سعيد هذه المواقف التي تبناها الشاعر الحديث بأنها « رايات عصرنا » (٢٥) .

بحثت خالدة موضوع الرفض والغربة في الشعر العربي الحديث بحثاً راقياً فيه من الإبداع يقدر ما فيه من البحث والاستقصاء . انه موضوع معقد ، وللرفض في الشعر والإدب عندنا مظاهر

(٢٤) عن قصود الفكر العربي في تفسير ابعاد النكبة ، انظر نديم اليطار ، من النكبة ... الى الثورة ، بيروت ، ١٩٦٨ .

(٢٥) انظر مقالة مطاع صفدي « الشعر الانثوي وديوان العودة من التبعية الحالم » ، الاداب ، شباط ، فبراير ١٩٦٠ ، ومقالة خالدة سعيد « بؤابر الرفض في الشعر العربي الحديث » ، شعر ، عدد ١٦ ، خريف ١٩٦٠ .

كثيرة بحثت خالدة عذداً منها ، غير أنه في احتمال ، رفض إيجابي يعبر عن كراهية بناءة ، وعن رغبة عميقة للهدم في سبيل رفع صرح الحضارة العربية من جديد . ولكنه ، لأنه يعرى الشاعر ويفرجه عن وطنه وامته ، ولأنه يعرفه على أسرار التردى وأخبار العقم ، يحمل وجهاً مأساوياً متجهماً ، حتى أن بإمكاننا القول دون تردد أن الشعر الحديث في حملته شعر فاجع .

شق جزء كبير من شعر السرواد في هذه الفترة طريقه نحو تخسيس الفاجع في الحياة ، والتعرف على أبعاد الوضعية الإنسانية من خلال تجربة الفرد ومعاناته في الحياة العربية . واستطاع الشاعر الحديث أن يربط محنة الإنسان في الأرض العربية وصراعه بالقوى العمياء التي تفترس بكارة الأشياء وبراءة المحاولة ، ولم يعد من وجود المنطق المرتب الذي ساد شعر الكلاسيكيين الجدد ، بل اكتشف الشاعر الحديث الغيب والعشوائية اللذين ينظمان الحياة الإنسانية ويطنان وضعية الإنسان على الأرض . هنا ، في هذا الشعر ، تسفر الفجيعة . أن الفجيعة منضوية في هشاشة الوضعية الإنسانية ، والوضعية الإنسانية مرتبطة بالقدر الأعمى ، يسير « خيط عشواء » ، من يصب يمته ، أو يعتصر ماء شبابه أو يحمله « عبء الدهور » حتى نهاية حياته . هذا الموقف يشق طريقه نحو ادراك الموقف المأساوي ويرى بعين لا تعرف اختلاط الرؤى كيف تلعب القوى العمياء المعادية للإنسان بمصيره وتغيره قوى الدهر والكراهيات العنيفة والسلطان الفاشم ، والقهر الاجتماعي الخالي من العدل والمنطق ، وعبث الحياة نفسها . هذا موقف تبناه الشاعر الحديث بقوة منذ الخمسينات ، لقد حلت الضربة بالتفكير الجبري المنطقي وشعشت تماسكه ، ولم يعد الموت حقاً ملزماً ومنطق الحياة رتيباً ومقيداً بحكمة ميتافيزيقية لا يرى لها الإنسان اعتراضاً - بل دخلت عناصر الصراع والشك والتساؤل والرفض والحوار والانكار نهائياً إلى العقل الجبري الوضعي فدررت تماسكه . وفي مناخ النكية يرفض الشاعر الحديث رؤية عدالة سماوية تقتص من خطاة اجرموا بحق الله . « فالقدس » لم تعد اورشليم وهي لم تسقط قصاصاً ربانياً وعدلاً ، ولم يتفرق الشعب الفلسطيني لأن الله أدانه كما أدان شعب إسرائيل ، بل بقوى الدهر العمياء ، باندحار البطولة وبنار العداوات والبغضاء ، وبالفردوس والخيانة وبالتآمر والظلم الإنساني وبالفدر . وتظل « يافا » رمز اللعنة الإلهية القادرة صاحبة الحق ، بل طفلة بريئة العينين أضاعت أبويها ، ويظل برتقالها رمز الخير المقتصب ، والذي يستعيدوها هو الإنسان الثائر العائد إلى ساحة البطولة . ولكن ، حتى يتم هذا ، لا بد من امتحان الذات العربية بمعزل عن التفكير الفيلسفي ، ولا مناص من صيحة الرعب والتفجع والرفض والانكار ، وحتى يتم هذا يجب أن ينقرض جيل بأكمله - حامل العبء المقضي عليه بالموت في القرية . أنه جيل يمشي إلى مصيره محتلياً ، عارفاً بأن غربته أبدية ، وبأنه الجيل الضحية وأضلعه ما هي إلا جسر للآخرين . أن الفجيعة أو امكان الفجيعة بهذا المعنى لا يتم للشاعر العقائدي الصارم لا متيناً للماركسي . يذكرنا جيتورج شتاينر بأن الماركسية تصر على العدل والمنطق ، فماركس رفض مفهوم الفجيعة بكونه قائلاً « أن القدر أعمى يقدر ما يظل غائماً عن الفهم والإدراك » . هذا هو الموقف الذي يرفض فكرة الفجيعة العينية التي تتولد باستمرار من لقاء الإنسان المحتوم مع الدهر (٣٦) . ولعل شخصية « السياب » التي لم تكن قط في أساسها قابلة لإحتمال ذلك الإنصواء المطمئن في أحضان العقائدية المؤمنة ، هي التي قادته في فترته الماركسية إلى تصوير الفاجع دون الاهتداء إليها جعلته في حفر القبور والموس العمياء حيث تنعري فيهما مأساة الوضعية الإنسانية ويرز تنافسها الأبدى .

والفجيعة أو امكان الفجيعة لا يتم بهذا المعنى أيضاً لشعراء المقاومة داخل الأرض المحتلة. ان شعر المقاومة يختلف عن شعر النكبة - انه يواجه عدواً غريباً : جسداً خارج جسد الأمة ، كيانه هجيناً حاضراً محدد المعالم والملامح . انه عدونا أمام العالم ، فالتحدى قدر ، والعداوة الشرسة المشاكسة امر مشروع . انهم ، أى شعراء المقاومة ، لا نحن ، ورثة ابراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود . اما نحن ، خارج الأرض المحتلة ، فصراعنا انسكب في أعماقنا - لأن عدونا الأول ، كما اكتشفنا باكراً ، كان قابلاً في ذواتنا - انك لا قدر على التحدى ازاء الآخرين ، ازاء أعدائك الفاصيين القساة ، منك ازاء نفسك . ازاء نفسك تتبدل نفمة صوتك ، واذا تبدأ بادانة ذاتك ، فان صوتك يتوهج بالحزن أيضاً ، وبالفجيعة . والبطولة في شعرك تتلون هي نفسها بلون الفجيعة ، ومهما حلقت في شعرك فجناحك القوى كسير وتنكفيء ، لا بد ، راجعاً ، لاجئاً من نفسك الى نفسك ، ترفضها ، ترفض أهلك وأشقائك وتتحداهم لأنهم لم يتحدوا الزمن . ثم يخنقك صوت الفجيعة .

أما في الأرض المحتلة فتوفيق زياد يصيح :

هنا على صدوركم باقون كالجراد

ويجيئه سميح القاسم :

قسماً جلدنا لن يموت

قسماً دمنا لن ينطلا

فيردد محمود درويش قائلاً :

علمتني ضربة الجلاد ان أمشي على جرحي

وأمشي ثم أمشي . . . وأقاوم .

بهذه الروح المستعدة للقتال تنطلق أصواتهم غازية ، تنبض بيقين الكفاح ، وبالحنين المائج ، القادر على فتح أبواب كثيرة .

وليس في شعرهم ما يدل على أنهم لن يظلوا ووفياء لمصيرهم ، بل ان المرء ليشعر بأنهم قادرون أبداً على المحافظة على أنفسهم في وجه الدمار والتعدي . ان كل قصيدة فلسطينية وكل صورة تعكس جغرافية الأرض المحتلة : زيتونها ، زعترها ، برتقالها ، انما هي سلم نحو غد أكثر أصالة وإنسانية ، وجسر فوق انقراض النكبة .

ثورة الشكل في الشعر العربي المعاصر :

ان ربط بداية الشعر الحر بالنكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨ ، امر تصفي يعطى فكرة خاطئة للقارئ ، فقد كان الشكل الشعري العربي ، كما رأينا ، يسير نحو تغير محتوم منذ مطلع القرن ، وكان الشاعر العربي قد اهتدى الى سر التحرر من شكل الشطرين قبل النكبة . أما القصيدتان اللتان درج المعاصرون على اعتبارهما فاتحة الشعر الحر رسمياً فهما قصيدة نازك الملائكة : « الكوليرا » ، وقصيدة بدر شاكر السياب « هل كان حباً » وكلاهما ظهرت سنة ١٩٤٧ (٣٧) .

(٣٧) ظهرت « الكوليرا » في مجلة العروبة البيروتية في ١ كانون اول ديسمبر ١٩٤٧ ، كما صدر ديوان « السياب » احرار ذابلة وفيه قصيدته تلك في مصر في اواخر ١٩٤٧ .

ويبدو الاستنتاج بأن حركة الشعر الحر حركة عروضية في بدايتها أمراً طبيعياً . ان كونها حركة عروضية لا ينفي ارتباطها بالحركة النفسية التي كان يحس بها شعراء هذا القرن من رغبة في تخطي اساليب القدماء الشعرية وتطلعهم مغامرين الى كل جديد ، ولكن الحركة في بدايتها تظل ، رغم ارتباطها بمزاج روحى مغامر هيمن على العصر كله ، حركة عروضية تقنية في المرتبة الاولى .

لست ارى اهمية حقيقية للنقاش العنيف الذى دار في الخمسينات (٢٨) حول بداية الشعر الحر ، هل كانت قصيدة نازك هي فاتحة الحركة أم قصيدة « السياب » ، اذ اننا لا نستطيع ان نتناسى المحاولات الكثيرة التى جرت منذ القرن الماضى لتحرير الشكل الشعرى العربى ، من ارتباطاته القديمة . لقد نفى السياب سنة ١٩٥٤ أن تكون قصيدة الكوليرا قصيدة حرة لأنها كررت نفس النموذج الموجود في المقطع الاول في مقطعيها التاليتين (٢٩) ، ثم ذكر السياب نازك بأن نوع الشعر الحر الذى يكتبه هو أصبح محط تقليد الشعراء المعاصرين . غير أن الدور الذى لعبته نازك في حركة الشعر الحر وفي تطوير اسلوب النقد الشعرى كان فائقاً ، وقد ترك تأثيراً حاسماً على هذه الفترة . ان حركة الشعر الحر ستظل مدينة لنازك لأنها كانت هي أول من حاول اعطاءها تفسيراً نقدياً ، وأول من دعا اليها ، وان كانت قد عادت فاضطرت فيما بعد تحفظات شديدة حول مستقبل هذه الحركة .

ظهر أول تفسير أعطته نازك للشعر الحرسنة ١٩٤٩ ، في مقدمة ديوانها الثاني شظايا ورماد ، الذى تضمن عدة قصائد حرة . ويتلخص تفسيرها بأن مزية هذه الطريقة هي أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين ، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر الى أن يختتم الكلام عند التفعيلة السادسة ، وان كان المعنى الذى يريد قد انتهى عند التفعيلة الرابعة ، بينما يمكنه الاسلوب الجديد من الوقوف عند تمام المعنى (٤٠) . هذا التفسير لم يكن مقنعاً كما شعرت نازك نفسها بعد سنوات ، عندما تبلورت نظريتها النقدية ، فقد انضوى على اتهام ضمنى بأن الشعر الشطرى ملئ بالزوائد ، وبأنه ينطوى على خطر الحشو باستمرار ، وهذا لغو ، اذ أن القانون الأساسى فى الفن هو ان الشاعر الممتاز يكتب الشعر فى أى شكل ، وليس الشكل هو الذى يفرض نفسه على الشاعر ، بل ان موهبة الشاعر هي التى تتحكم فى الوزن الا فى لحظات الضعف والاعياء ، وهذا يحدث فى كل شكل .

اما فى الأوزان المقررة سلفاً فان النغم يكون موجوداً بشكل غريزى فى وجدان الشاعر ، مستقراً مندمجاً تلقائياً فى عملية الخلق ، موجياً ، هادياً ، وقوة الشاعر الإبداعية « تدوزن » نفسها ، فى لا وعيه ، الى الطول المقرر سلفاً للشطر أو البيت ، وهو طول لا ينفصل عن الايقاع الغريزى فى وجدان الشاعر . واذ ينظم الشاعر ، ترتب الكلمات نفسها فى نظام تلقائى يناسب الوزن المقرر دون أن تتجاوز المعنى ، وتنقص عنه ، وتولد الكلمات ملتحمة بأنغام القصيدة ، كيفية نفسها تلقائياً على هوى هذه الانغام . ليس فى العملية ، كما تعرف نازك نفسها ، أى تعسف أو فرض أو قسر ، بل ان العملية الإبداعية تتم فى انسجام كامل ، وتولد الأبيات بعفوية لا تعمل فيها الا عندما

(٢٨) انظر مثلاً اعداد الاداب ، كانون اول ديسمبر ١٩٥٢ ، وشباط « فبراير » ونيسان « ابريل » وايار « مايو » وحزيران « يونيو » ١٩٥٤ ، وانظر كتاب نازك قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ١٠ - ١٢ و ٢١ .

(٢٩) هذا صحيح ، ولكن القصيدة تبعد كثيراً عن روح الموشح بجوها التفتيح ، وهي فى تصميمها للمقطع الاول لم تعتمد نموذجاً مسبقاً على كل حال . وانظر الاداب ، حزيران يونيو ١٩٥٤ ، ص ٦٩ ، مقال « السياب » المذكور .

(٤٠) راجع شظايا ورماد ، بيروت ، ١٩٤٩ ، ص ١٢ .

تبدأ القصيدة نفسها بخسران عفويتها ، ويفزوا ليرهاق عملية الخلق . إن نظام هذا الشكل ونظام الأحداث الابداعية المتكررة فيه قد أصبح راسخاً في اللاوعي ومتغلغلاً في القوة الابداعية لأجيال عديدة من الشعراء ، بحيث عاد تقريباً شيئاً غريباً . والشاعر المجيد فيه ينظم عادة دون وعي حاد بالعوائق الخاصة بهذا الشكل .

ثم إن هذه النظرية توميء أيضاً الى نوع من الحرية لا تتاح عملياً لأي شكل شعري ، ولا حتى للنثر الشعري ، وهي أن الشاعر الذي يكتب شعراً حراً يستطيع التوقف حالما ينتهي معناه . ولكن هذا أيضاً لغو ، إذ أن الشاعر الخريكتشف سريعاً بأنه ليس حراً كما قد يظن وأنه لا يستطيع أن ينهي البيت دائماً حيث يريد ، وحيث يتم المعنى ، لأنه مضطر الى التمشي مع قوانين الوزن . وهو يكتشف سريعاً أن الوزن الحر أشد صعوبة في هذا المجال من وزن الشطرين لعدم استقرار نموذج له في الوجدان .

كان واضحاً منذ أوائل الخمسينات أن أحسن القصائد المكتوبة بهذا الشكل الجديد كانت متفوقة على النقد الذي حاول تفسير ثورتها الشكلية ، وهذه هي المرة الأولى في تاريخ النقد العربي الحديث التي سبق فيها النموذج النظرية التي حاولت تفسيره . والحقيقة أن شعراء هذا الشكل الجديد ، ومنهم نازك نفسها ، لم يفتنوا الا بعد سنوات من التجريب والعطاء الشعري الى الدوافع الحيوية الكامنة وراء الحركة ، والى الأسباب الاجتماعية والنفسية والفنية التي سببت نجاحها أخيراً .

ففي سنة ١٩٥٤ كتب السياب (٤١) يقول : إن الشعر الحر لم يكن ظاهرة عرضية فقط بل بناء فنياً يشتمل على موقف واقعي من الحياة ، وأنه جاء ليسحق «السنتمنالية» الرومانطيقية ، والجمود الكلاسيكي ، والشعر الخطابي ، وشعر البروج العاجية . وبهذا أكد السياب العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون ، منوهاً بأن الشكل الجديد هو نتيجة المضامين الجديدة في الشعر . أما السبب « الفني » الكامن وراء تجربة الشعر الحر فهو أن هذا الشكل إنما يستعمل لكي ينقد الشعر العربي من غنائيه وقوافيه الرتيبة ، وقد ربط هذا الشعر الحر بالحركة الواقعية الجديدة المبنية على أسس ماركسية ، وقال أن الشاعر الذي يستمد موضوعاته من الحياة يرفض أن يختبئ وراء القافية ، والزخرف ، والتنسيق والتطلعات الذاتية .

بالطبع لم يكن « السياب » مصيباً كمثل الإصابة عندما ربط حركة الشعر الحر بحركة الواقعية الجديدة ، وأسباب ذلك ظاهرة ، إذ أنه هو نفسه ، عندما كتب أولى قصائده الحرة ، كان لم يزل رومانطيقياً ذاتياً يتشوف الى المرأة والحب . والحقيقة هي أن حركة الشعر الحر بدأت في مرحلتها الأولى كنتيجة للتجريب المتواصل في الشكل الشعري عبر عقود طويلة ، ولكنها انتشرت ونجحت في الخمسينات لأن الأسباب النفسية والاجتماعية والفنية أصبحت ملائمة لها (٤٢) .

وفي سنة ١٩٥٧ ألقى الشاعر اللبناني يوسف الخال محاضرة في الندوة اللبنانية في بيروت تحدث

(٤١) . الادب عدد حزيران يونيو ، ص ٦٩ .

(٤٢) . انظر مقالة نازك « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » في قضايا الشجون المعاصر ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ٣٥ - ٤٨ ، وكانت قد نشرتها في الادب ، آب اغسطس ١٩٥٨ .

فيها عن هذا الشعر الجديد وأطلق عليه اسم « الشعر الحديث » ، ومنذ ذلك الوقت بدأ هذا التعبير يحل محل تعبير « الشعر الحر » . وقد دل نجاح هذا التعبير وانتشاره على أن الشعراء والنقاد يرون في حركة الشعر الجديد ثورة في كل من الشكل والمحتوى (٤٣) .

انتشرت الكتابة على طريقة الشعر الحريسة منذ أوائل الخمسينات ، وكانت مجلة الآداب البيروتية التي بدأت بالصدور سنة ١٩٥٣ ، مسرحاً عريضاً لهذه التجارب الكثيرة التي راحت تتفتق عنها الموهبة الشعرية العربية في كل مكان. ولو راجعنا القصائد المنشورة في الآداب ، في سنواتها الخمس الأولى ، لوجدنا أن ٢٤٨ قصيدة من ٤٨٢ كانت حرة ، وبينما كانت النسبة هي ٢٥ حرة إلى ٦٥ ذات شطرين في ١٩٥٣ ، أصبحت ٨٠ إلى ٣٠ في سنة ١٩٥٧ ، وكان هذا تقدماً مذهلاً ، وبدأت إيقاعات الشعر تتغير معلنة حصول تغير خفي في لا وعي الشعراء أنفسهم . ان الشاعر الحديث لم يستطع أن يتغلب على أنغام شعر الشطرين المهندسة ، ويخترق طريقه نحو إيقاعات جديدة إلا بعد ثلاثة أجيال من الاستماع إلى إيقاعات الشعر الغربي المختلفة . غير أن باستطاعة الدارس الآن أن يرى مؤثرات كثيرة أخرى دخلت على موسيقى الشعر الحديث ، فهي متأثرة أيضاً بأنغام الحديث اليومي ، وبالشعر الكلاسيكي ، وبالشعر والأغاني الشعبية والثقافة الموسيقية الحديثة - وهي نفسها مختلفة كثيرة التنوع - وفوق كل شيء بالتغير العميق الذي حصل في نفسية هذا الشاعر ، أي باختصار ان الشاعر الحديث متأثر بنوعية الإيقاع الكامن في تجربة الإنسان المعاصر في كاملها (٤٤) . ولا شك أن لهجة القصيدة أصبحت تستفيد كثيراً من التنوع الذي تمنحه لها زخافات الوزن ، فهي ان استعملت ، بالشكل والمقدار المطلوبين ، ففي إمكانها أن تغير إيقاعات القصيدة جذرياً ، وقد تقتل فيها الموسيقى الظاهرة إن كان هذا هو المنشود ، مكتفية بالإيقاع الخفي الذي ينتظم القصيدة .

وكان بحر الرمل في تجارب الشكل قبل سنة ١٩٤٧ من أكثر البحور طواعية للشعراء ، غير أن الخمسينات رأت انتعاشاً في بحور أخرى ، فقد كثر استعمال بحر الكامل في مطلع الخمسينات وكان كل من السياب والبياتي قد استعملاه في قصائد جديدة المحتوى ، قلدها الشعراء ، وبدأت البحور المفردة (٤٥) جميعها قيد التجريب . وعلى حين فجأة بدأ الشعراء ينظمون في بحر الرجز . ان تاريخ هذا البحر لم يرهض قط بالأهمية القصوى التي كان هذا البحر سينالها في العصر الحديث ، فقد كان « حمار الشعر » ولم تكن له أهمية القصيدة قديماً ، ثم اقتصر تقريباً على

(٢) أطلق نقاد آخرون أسماء مختلفة على هذا الشعر ، فاسماه عز الدين الأمين « شعر التفعيلة » في كتابه : نظرية الفن المتجدد ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ١٥ ، واسماه محمد النويهي « الشعر المنطلق » في كتابه قضية الشعر الجديد ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، واسماه إبراهيم الإياري « الشعر المستحدث » في مجلة المجلة ، عدد ٨١ ، سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٢٧ ، واسماه زكي نجيب محمود « الشعر الجديد » في مجلة المجلة أيضاً عدد ٥٧ ، أكتوبر ١٩٦١ ، ص ٢٨ ، كما أطلق عليه نفس الاسم عز الدين اسماعيل في كتابه الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمثوية ، القاهرة ، ١٩٦٧ . غير أن تعبير « الشعر الحديث » هو الذي ثبت .

(٤٤) انظر ما يقوله مصطفى بدوي عن هذه النقطة في رسائل من لندن ، الاسكندرية ، ١٩٥٦ ، ص ٢١ - ٢٣ .

(٤٥) أي المبثثة على تكرار تفعيلة واحدة ويقابلها البحور المركبة وهي التي تمزج بين تفتيلتين . وهذا الاسم أطلقهما الجوهري صاحب الصحاح . انظر العمدة لابن رشيقي ، حققه م.م. عبد الحميد ، ط ٣ ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ج ١ ، ص ١٣٦ - ١٣٧ . وقد ذكرهما أيضاً في العصر الحديث محمد دياب ، تاريخ آداب اللغة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ١٥٧ . وقد أطلقت نازك ، اجتهدا ، اسمي الصافية والمزوجة على هذين النوعين ، غير أن القاعده هي ان نلتزم بالاصطلاحات الموجودة في النقد العربي الا اذا كانت غير ملائمة لزمنا .

تقييد الشعر التعليمي ، وتسمى قصائده أراجيز . فإذا به في أواسط الخمسينات (٤٦) ، يبرهن على مرونة هائلة ، وعلى امكانات نغمية خبيثة أهتله لان يعبر عن مواضيع جادة خطيرة ، وكانت قصيدة السياب الرجزية البديعة « انشودة المطر » في أواسط الخمسينات تجربة ناجحة أكسبت هذا البحر نبالة جديدة . ورائنا عدد القصائد الرجزية في **الآداب** يرتفع من قصيدة رجزية واحدة سنة ١٩٥٣ الى ٣٢ قصيدة سنة ١٩٥٧ .

ومع الرجز ارتفع شأن الخبب أيضاً واكتسبت انغامه الراقصة ايقاعات جديدة ، هادئة وبطيئة أحياناً ، حتى لا يكاد المرء يتعرف عليه . وقد استفاد هذا البحر كما استفاد الرجز من الزخاف والتغييرات في الضرب ، فأصبح قابلاً لأن يستعمل هو أيضاً في مواضيع جدية وفاجعة (٤٧) . وقد نشرت **الآداب** قصيدتين في الخبب سنة ١٩٥٣ و ٢٤ قصيدة منه سنة ١٩٥٧ ، وارتفعت أهميته في الستينات كثيراً .

أما البحور المركبة فقد حرر الشاعر الحديث بعضاً منها بنجاح ، وهي البحور المؤلفة من ثلاث تفعيلات كالسريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، والخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ، فبالامكان استعمال مستفعلن في السريع أكثر أو أقل من مرتين ، وبالإمكان التصرف في كل من فاعلاتن ومستفعلن في بحر الخفيف . وقد كانت التجارب في بحر السريع شديدة النجاح ، ولعل قصيدة السياب « صراخ من مقبرة » مثل جيد على هذا . أما الخفيف فقد كان استعماله أندر ، غير أنه من أكثر البحور العربية امكانات نغمية ، ومن أغناها .

ليس من مجال في مقال عام ومحدود كهذا للخوض في تفاصيل المناحي التقنية التي تتعلق بتحرير الوزن . غير أن تحرير البحور المركبة لم يزل قيد التجريب ، ويعتقد محمد مصطفى بدوى أن البحور المركبة وحدها ذات امكانات وافرة لكتابة الشعر الجيد ، إذ أن البحور المفردة المبنية على التفعيلة الواحدة « تنزع بطبيعتها الى تلك الرتبة الخطرة التي تحدث في النفس أثراً يشبه التخدير . وما أبعد الرؤية الشعرية الصافية اليقظة عن التخدير ! » (٤٨) .

إن الرتبة ، لاشك ، إحدى مزالق الشكل الحر ، غير أن الدارس للنماذج الجيدة من الشعر الحر المبني على البحور المفردة يستطيع أن يرى كيف استطاع الشاعر الممتاز أن يتخلص من الوقوع في الرتبة على الرغم مما انضوت عليه الأشكال التي كتب فيها من خطر الرتبة ، لو أنها سقطت في يد شاعر ضعيف الموهبة . إن شاعر الشطرين والقافية الواحدة يتخلص من الرتبة عادة باللجوء الى الدورات أو الموجات النغمية المعنوية ، كما فسرنا قبل هذا . أما الشاعر الحر الذي يستعمل البحور المفردة فهو أيضاً قادر ، إذا كان موهوباً ، على التخلص من مزالق هذه البحور بأساليب عديدة ، منها اللجوء الى الزخافات التي تقتل جزءاً من الموسيقى الشعرية العالية ، واستعمال الكلمات التي تقل فيها حروف العلة ، واللجوء الى التدوير أحياناً ، والتراوح

(٤٦) اهتم بعض الشعراء بهذا البحر قبل الخمسينات ، فقد استعمله على محمود طه مثلاً في ديوانه شرق وغرب ، (١٩٤٧) ، كما استعمله الياس أبو شبكة بكثرة في ديوانه غلواء ، (١٩٤٥) .

(٤٧) استعمل على أحمد باكثير هذا البحر في مسرحية السماء واخنا تون ونفرتيتي كما استعملته نازك الملائكة في قصيدتها « الكوليرا » .

(٤٨) رسائل من لندن ، ص ١٣ - ١٤ .

الكبير بين التفاعيل من بيت الى بيت بحيث يخرج التصميم الموسيقى عن التناسق والتوازي الأقرب الى الرتبة .

وعودة الى البحور المركبة ، فان البحور المبنية على ثلاث تفاعيل تبدو أطوع في يد الشاعر من البحور المبنية على أربع تفاعيل كالطويل (فعولن مفاعيلن - ٤ مرات) والبسيط (مستفعلن فاعلن - ٤ مرات) ، فهذه تقسم نفسها الى وحدات طويلة (فعولن مفاعيلن مثلاً) ذات ايقاعات صارمة للغاية ويبدو حتى الآن أن مواضع الوقف القديمة لم تزل راسخة في الاذن العربية الى حد كبير . وقد حاول السياب تطويع بحر الطويل في قصيدته « ها .. ها .. ها » في « شناسيل ابنة الجلبى » ولكنه لم يستطع أن يتغلب على وعورة هذا البحر . غير أن هذا لا يعنى أن الشعراء في المستقبل لن يتمكنوا من استغلال كل البحور العربية وتطوير ايقاعاتها (٤٩) .

وابتدأت عندنا دعوة الى التحرر من الأوزان الكمية واعتماد « النبر » في الشعر اقتراباً من لغة الحديث العادى . ان أوزان الشعر في أية لغة تتبع من خصائص هذه اللغة نفسها ، ومادام الشعراء يعتمدون على اللغة العربية الفصحى بحركات الاعراب الظاهرة في أواخر الكلمات ، فان اعتماد الشاعر العربي على النبر وحده وتجاوز التنظيم الكمي كلياً سيكون صعباً . ان التنظيم الكمي ليس اختراعاً خارجياً للوزن بل نمواً من داخل اللغة ذاتها والاسلوب الذى ترتب فيه الكلمات العربية نفسها ، فالقارئ ليس حراً مثلاً في تلفظه للمقاطع القصيرة ، أى المبنية على حرف واحد متحرك ، اذ أن لها طولاً صارماً لا يمكن مده على الإطلاق ، وبالمقابل فقد دلت التجارب التى قمت بها في مختبر الصوتيات (في مدرسة العلوم الشرقية والافريقية في لندن) على أن مد المقاطع الطويلة المنتهية بحرف علة أو بحرف غنة مثلاً أو اختصارها لا يؤثر في النظام المقطعى الكمي للمقاطع ، ولا يغير من طبيعة الوزن أبداً . هذا عكس الشعر الشعبي المكتوب باللهجات العربية ففي امكان الدارس أن يلاحظ اعتماده على الأمرين ، الكم والنبر . وفي اللهجة اللبنانية مثلاً حيث يكثر تسكين الحروف المتحركة عادة في الفصحى حتى ان الكلمات كثيراً ما تبدأ بحرف ساكن ، فان الميل للنبر يكثر في الأزجال ، مع وجود الانغماس الكمي في الخلفية .

وقد سجلت التجارب الحديثة بعض المحاولات اللاوامية التى خرجت على النظام القديم الصارم لوحدة البحر في القصيدة ، كتداخل المتقارب بالخيب مثلاً ، فان أغلب الشعراء الذين يكتبون في بحر الخيب (فعلن) كثيراً ما ينتقلون دون وعى منهم الى المتقارب (فعولن) :

فاعل فعلن فعولن فعولن

أخلق أرضاً ثور معى وتخون

يبدو الناقد الحديث مطالباً بمحاولة الارهاص بتجارب المستقبل والتنبؤ بما سيحدث . ولكن كل نبوءة وكل رؤيا للمستقبل يجب أن تدرك بأن الموهبة الخلاقة لا تخضع لتخطيط سلفى أو لصورة ثبوتية تصدر عن مخيلة الناقد . فالتقديس لا يظل تابعاً للإبداع الفنى ، ويظل الإبداع الفنى قادراً على أن يحمل المفاجأة الباهرة والتكديب الجميل لما قد يقوله الناقد ، مهما يكن خلافاً ، في حدود تصوره لأعمال لم تولد بعد . ولكن هذا التحفظ يجب أن لا يكون عائقاً للناقد ، فللناقد حدسه أيضاً اذا كان لا يؤمن سلفاً بحدود نهائية مقررة للفن ، ولا سيما اذا كان هو نفسه شاعراً .

(٤٩) دعا الزهاوى الى اختراع أوزان جديدة مركبة ، مؤلفة من ترتيب جديد للتفاعيل المعروفة مثل « فعلن مستفعلن فعلن » أو « مفاعيلن فاعلن فعلن » وسواها . راجع مؤخره ديوان زيتن لأمجد زكى أبو شادى ، القاهرة ١٩٢٤ ، ص ٤٨ .

ان الشكل في الشعر التجريبي يرداد اقداً ما على المغامرة كل سنة ، وسوف يكشف الشعراء قدرات جديدة في الأوزان العربية ، وسوف يخلطون بين وزنين متقاربين خلطاً طبيعياً غير منتظم وقد يخلطون بين التنظيم النبري والكمي في القصيدة ، غير أن الأمر الأكيد هو أن الأوزان العربية لم تزَل بعيدة جداً عن استنفاد امكاناتها ولم تزَل حافلة بايقاعات جديدة لم يكشفها الشعراء بعد ، وبنظام نغمي غير مطروق . واكتشاف جميع امكاناتها رهن الزمن وتراكم التجارب ، وظهور مواهب جديدة اعتادت أكثر مما اعتاد جيلنا على سماع الشعر الشعبي الجديد ، كما استفادت من التجارب الكثيرة التي قام بها الشعراء حتى اليوم .

غير أنه إذا كانت الحرية المتاحة في أشكال الشعر الحر وافرّة لحدود لها وإذا كانت لم تزَل تعد بامكانات كثيرة وأشكال عديدة في المستقبل ، فإن هذا لا يعني أن الشعر الحر المعاصر قد استعمل هذه الحرية دائماً استعمالاً ابداعياً وأن شعراء جميعهم أظهروا استقلالاً متفرداً في الناحية الموسيقية والايقاعية من قصائدهم . فقد برهنت مئات من نماذج هذا الشعر على أنها لا تتعدى أن تكون ، من الناحية الموسيقية والايقاعية تقليدآ باهتاً وتكراراً مملاً لسواها من النماذج الأرقى . ويستطيع الانسان أن يسمع أصداً موسيقى السياب والبياني وأدوينيس وحاوي وعبد الصبور في القصائد التي تنشرها المطابع في العالم العربي . ان الحرية المتاحة في تنوع عدد التفاعيل من بيت الى بيت برهنت على أنها غير كافية لضمان المسؤولية الفنية ، وأنها تعرض الشاعر الحر غير الناضج فنياً لاساءة استعمال هذه الحرية بشكل مزهق ممل . ذلك لأن أشكال الشعر الحر أكثر قابلية من شكل الشطرين لتقمص شخصية الشاعر ، وتثبيت أسلوب خاص متميز له تفرّقه فتعرف كاتبه سريعاً . فهي تمتزج ليس فقط بقدرته الايقاعية والموسيقية الخاصة بل أيضاً بطريقة استعماله للكلمات وباللهجة وبعدد كبير من الأساليب التقنية التي يستعملها في شعره (٥٠) ولذا فإن مزالق الشعر الحر كثيرة ومن أهمها صعوبة خلق نماذج متفردة عند الشعراء المبتدئين أو محدودى الموهبة ، مما يجعل تكرار الأنماط الموسيقية في الشعر الحر سهلاً وكثيراً . وهذا فيما يتعلق بالشعر المعاصر اليوم من أخطر نواحيه .

الشعر والوزن :

ان الاصرار على الوزن في الشعر قد يكون له أسباب كثيرة ، فقد درج العرف الشعري العريق عندنا على رسم صورة للشعر ليس فقط ضمن اطار الوزن بل أيضاً ضمن اطار الشكل ذي الشطرين والقافية الواحدة . ثم ان الأوزان العربية من الغنى ، كما ذكرنا ، بحيث أن الشعراء والنقاد لا بد أن يشعروا بأن هجرها قد يكون خسراناً للكثير من الفن النغمي والايقاعي . أما السبب الثالث فيتعلق بعلم الاجتماع : فهو يعني بدور الشعر في نظام اجتماعي معين ، وبترديد الايقاعات الشعرية نفسها لخدمة غايات متمثلة ، وبنوع الحضارة التي نجد فيها الشعر في فترة معينة الخ . . ان النقاد يختلفون في آرائهم حول علاقة الموسيقى بالشعر ، وينقسمون الى فرقاء ، ولا شك أن عنصر الموسيقى في الشعر أهم عناصره وبإمكان هذا العنصر حسب قول أوين بارفيلد (٥١) . « أن يقاوم الميل الى الأشكال الثرية » أما اليوت فإنه يبدو مدركاً للقيمة الدائمة المنضوية في بحور الشعر المنظوم ، فهو يقول « أن الأشكال الشعرية تتغير باستمرار وتعود الى الحياة باستمرار » ، ويتحدث

(٥٠) ان نفس هذه الملاحظات تنطبق على كل شاعر في أي شكل اتبعه ، غير أنها في الشعر الحر تكتسب ميزات الشاعر أكثر لأنه هو الذي يخلق لنموذج الشكلي كاملاً فيعمل هذا طابع شخصيته الفنية أكثر .

في مقالته « موسيقى الشعر » عن أهمية البناء الشعري وعلاقته بالتقنية الموسيقية ، كما يشير إلى الخطر الكامن أحياناً في أبنية الشعر النثرية « فان الكثير من النثر الرديء هو نثر شعري » . (٥٢) . أما عن الشعر الحر بالانجليزية ، وهو شعر منثور أشبه بشعرنا المنثور نفسه . فانه يقول انه كان ثورة ضد الاشكال الشعرية الميتة وخطوة اعداد لشكل جديد او مرحلة لتجديد الاشكال القديمة ، ويضعه في مكانه الطبيعي ، فما هو ، في رأيه ، الا شكل واحد من اشكال البناء الشعري لجأ اليه الشعراء لان « الاشكال القديمة يجب أن تهدم ثم يعاد بناؤها من جديد » ولهذا فان اليوت أعطى للشكل النثرى في الشعر صفة جزئية ومؤقتة . ولكنه حاول أن يبين أن « الكاتب باستعماله . . لبعض الأساليب الخاصة كلياً بالشعر قد يتمكن من كتابة الشعر بما يسمى نثراً » (٥٣) . ويصف آدموند ويلسون كيف بدأت ضربة الإيقاع تسلم نفسها الى التعب والانحلال ، ويتحدث عن بحور الشعر وقد تفككت نهائياً وانقلب الشعر المنظوم الى نثر في أبدي الشعراء قائلًا « لقد راحت تقنيتا الشعر والنثر تختلطان بشكل مذهل وبدأت تقنية النثر تغلب » (٥٤) .

أما في الشعر العربي الحديث فقد اختلف النقاد اختلافاً أكثر حدة . كان الزهاوي قد تحدث سنة ١٩٢٢ في **سحر الشعر** (٥٥) عن علاقة الشعر الأساسية بموسيقى الوزن . وأعاد نفس الرأي في مؤخره ديوان زينب لأحمد زكي أبو شادي ١٩٢٤ (٥٦) وخلاصة فكرته هي أن الشعر تعبير عاطفي عن حالة متأزمة تموسق نفسها بطبيعتها في إيقاعات منتظمة هي الوزن - فالانسان عند ما يكون في حالة هيجان وجداني ينطق تلقائياً بعبارات موزونة موقعة . هذه الفكرة قال بها بعد سنوات محمد النويهي في كتابه **قصيدة الشعر الجديد** . ورفض محمد مصطفى بدوي أيضاً الشعر المنثور ، مفسراً ذلك بأن « موسيقى الشعر الحقيقي (أي الموزون) تختلف عن موسيقى النثر » . في انها رغم تنوعها في التفاصيل تتبع نظاماً كلياً واحداً . . هذا النظام هو الذي يجعل الشاعر يسيطر على تجربته العاطفية بدلاً من أن يبدد نفسه ويشتها في تأوهات أو ضرخات متقطعة لا علاقة بينها كما يحدث في الحياة . وسيطرة الفنان على تجربته هنا انما هي سيطرته على الحياة . فالشعر المنثور الذي نعرفه ليس شعراً اذن لانه يعوزه هذا العامل الشكلي الذي لا يصبح بدونه الفن فناً (٥٧) . وفي الجهة المضادة من هؤلاء يقف النقاد العرب فريقين . فريق يشعر بأن بعض الأعمال المكتوبة بالنثر قد استطاعت بالرغم من خلوها من الوزن أن تشير فيهم ردود فعل لا يثيرها الا الشعر ، فاسلوب تركيب العبارات والايحاء والايجاز والابتكار في التعبير ، والتوتر والشحن العاطفي ونوع الصور التي يستعملها الشاعر ، والموقف من الحياة الذي يصير عنه ، وباللغة التي يتحدث بها . . كلها تنتمي الى ذلك النوع الذي يختص بالشعر كما نعرف من تجربتنا الشعرية جميعها ، ومن ردود فعلنا العفوية التي كيفتها وهذبها قراءنا العامة في الشعر .

والفريق الثاني جعل من قصيدة النثر التي نسجىء اليها بعد قليل « أرحب ما توصل اليه

(٥٢) Anabasis, by Saint John Perese, trans. T.S. Eliot, 3rd ed., London, 59, p.11.

(٥٣) Ibid. p. 16

(٥٤) The Triple Thinkers, London, 1952, p.31.

(٥٥) وهو مجموعة مقالات حول الشعر جمعها الكاتب والصحفي العراقي دوفاليل يطي .

(٥٦) انظر ديوان زينب ، ص ٤٤ - ٤٧ .

(٥٧) رسائل من لندن ، ص ١٠ .

توق الشاعر على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في آن واحد... أنها الاطار أو الخطوط العامة للاسمى والاساسى (٥٨) ، وقفزة خارج الحواجز كلها ، وتمرد اعلى (٥٩) .

لقد أصبح عندنا عدد غير قليل ممن يكتبون الشعر نثراً ، وبعضهم لا ينظمون أبداً . ليسوا كلهم شعراء ، وليس كل مانشرت المطابع العربية على أنه شعر كتب بالنثر يستحق هذا الاسم . ولا شك أن عندنا نوعاً طريفاً من الأدب هو شىء بين النثر والشعر ، أكثر شاعرية من النثر الفنى ، ولكنه لا ينضوى على التوتر الكافى الذى يجعل منه شعراً . عدد كبير من أعمال جبران ذات الشاعرية وكل أعمال الريحاني ، حسب رأى ، تنضوى تحت هذا الباب ، وكمية هائلة من الانتاج الشعرى - النثرى الذى يصدر كل عام عندنا . ولكنى لا أستطيع أن أضع انتاجاً كاننتاج توفيق ضايغ أو محمد الماغوط مثلاً ، الاتحت اسم الشعر لأن تأثيرى به تأثير شعري كامل ، يملؤنى بذلك التوتر وأحياناً بالنشوة التى أشعر بها ازاء الأعمال الشعرية الصادقة . ولكنى أعرف فى الوقت نفسه أن عدداً كبيراً من القراء العرب اليوم لا يستطيعون أن يعتبروه شعراً لأن حساسيتهم الشعرية مبنية على تلقى الشعر المنظوم ذى الموسيقى الظاهرة والايقاعات المنغومة المنظمة ، فهى ابدأ تنتظر هذا التوقيت الموسيقى الموقع عندما تستعد لسماع الشعر أو قراءته ، ولا يكتمل حضورها الشعرى الا به .

الشعر المنثور وقصيدة النثر :

فى أواخر الستينات بدأ الشعراء العرب يكتبون قصيدة النثر . كان الشعر المنثور يكتب فى أسطر قصيرة ، أشبه بالشعر الحر على الصفحة ، فراح الشعراء يكتبون قصيدة النثر كما يكتب النثر تماماً - كما يكتب سان جون بيرس تماماً . أنها تعتمد على الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها ، وعلى نماذج الإيقاع من جملة الى جملة ، بحيث يتبع الإيقاع المعنى والحافز والغاية ، وينسجم مع الدفقة العاطفية ، وتجده الصورتتابع الالفاظ . ولعل ايقاعات قصيدة النثر أطول من ايقاعات الشعر المنثور غير أنها أبرز منها ، وهى تلجأ الى التوازى فى العبارات والتكرار والارتكاز والنبر وتجارب الأصوات . وقصيدة النثر تتمتع بانسيابية خاصة بها هى من خصائص النثر أصلاً ، ولكن القصيدة تضبطها بفضل المزايا الإيقاعية التى ذكرناها آنفاً من جهة ، ومن جهة أخرى لأن القصيدة تأخذ من الشعر فجائيته واكتنازه وشحنه وتوتره وانخفاف رؤاه . أنها محاولة خطيرة من محاولات الشاعر الحديث ، تكمن فيها مزالق كثيرة لأنها ، عكس الشعر المنثور ، تحمل فى كل منعطف وعبرة خطر الاندباح الى اطرار النثر وتخليه من عنصر التوتر ، وهو أهم عناصر الشعر على الإطلاق ولا شعر بدونه .

ويقع أدونيس على وصف جيد عندما يقول ان قصيدة النثر « عالم منطلق » . ذلك لأن الخطر الكامن فى الكتابة النثرية العادية هو انفتاحها وقدرتها على أن تسبب وتنداح . فليس لها توقيف صارم كما للقصيدة . وليس لها حدود زمنية تملئها عليها ضرورة المحافظة على التوتر القائم فى الشعر ، وعلى الكثافة الباعثة على الهزة الشعرية (أو الصدمة كما يسميها أدونيس) ، وما انضباطها الا اختياري يمليه ذوق النائر وإيقاع أسلوبه الخاص ، ونوع الموضوع الذى يتحدث

(٥٨) اتنى الحاج فى مقدمته لمجموعته لن ، بيروت ، ١٩٥٩ .

(٥٩) أدونيس ، انظر مقالتيه « فى قصيدة النثر » ، مجلة شعر رقم ١٤ ، ربيع ١٩٦٠ ، و « عودة الى قصيدة النثر » ، النهار ، ١٧ آب ، أغسطس ، ١٩٦٠ .

عنه ، ومن الممكن لكاتبه مراجعته والتصرف فيه بجد أكبر ، ولا يستطيع أن يفعل الشاعر هذا إلا بقصيدة النثر .

ولا شك في أن شعراء النثر المعاصرين كتوفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا ، ومحمد الماغوط ورياض نجيب الريس وأنسى الحاج ، وشعراء النظم والنثر كأدونيس، ويوسف الخال وشوقي أبي شقرا قد استطاعوا أن يحققوا للشعر المكتوب بالنثر مكانة وحيزاً مهماً في الإنتاج الشعري المعاصر عتدنا . وتراوح الفنائية في انتاجهم الى ان تصل الى غنائية الماغوط الصافية . ويبدو أن الدعوة الى كتابة الشعر نثراً قد بدأت تكتسب بجد صارماً في المدة الأخيرة . انى اومىء هنا الى الحركة الجديدة التى قام بها بعض الشعراء الشبان في تونس تحت شعار « غير العمودى والحر » . يقول الطاهر الهامى أحد دعاة هذه الحركة : « كان الشعر العربى يعقد بحوراً متكونة من تفعيلات ، وبقيت هذه البحور - الأوزان قاعدة الموسيقى فى الشعر الى يوم الناس . . . الى أن ظهرت فى أواسط هذا القرن حركة الشعر الحر الذى لم يكن له من الحرية الحقيقية سوى شكل كتابة القصيدة على الورق . وهكذا لم تخرج كل هذه المبادرات من قانون التفعيلة ، فكان أن بقى الشعر العربى يجرى قوالب موسيقية ولغوية وتصويرية وحضارية ، لئن احتملتها العصور السابقة فان هذا العصر لا يحتملها » ، ومن هنا وجد بعض الشعراء الشبان فى تونس أنفسهم محتاجين الى تعبير آخر فكتبوا تحت داعى هذه الحاجة شعراً يعتمد **موسيقى الكلمة والعصر والذات** .

وهكذا لم تعد مقدرة الشاعر متمثلة فى نسجه على منوال قاعدة موسيقية مسبقة بقدر ما أصبحت فى القدرة على ممارسة الحرية ، والسيطرة على فوضى الأشياء ، فلئن كانت الفوضى من سمات هذا العصر فعلاً فانها فى « غير العمودى والحر » ذات **نظام داخلى دقيق محكم** ، وان كان التحطيم نزعة جيل ٧٠ الذى دخل فلم يجد مكانه فبقى واقعاً فلعله التحطيم لاجل البناء والترميم ، ثم ما الذى تحطم ولم الخوف على الماضى ما دام هؤلاء الشعراء يكتبون بلفتنا وبلغه اجدادنا ونحومهم وصرفهم . ويختتم الطاهر الهامى هذا المانيفستو الذى قرأه حديثاً بنادى طلبة جلق الوادى فى تونس بهذا : « الكلمة الأخيرة هى أن يكتب كل بطريقته التى يختارها ، على أن يكتب شعراً » .

ماذا يرى النقد فى كل هذا ؟ وكيف يفسر هذا التآزم ضد التعبير الشعري المنظوم ؟

يبدو لى أن فى تاريخ الشعر العربى الحديث نموذجاً كرر نفسه منذ بداية القرن . ان الشاعر الحديث عندنا يبدو كأنه يصارع الزمن ويسابقة ، فهو أبداً منقلب على نفسه ، لا يكاد يجد حلاً لمشكلة الشعر الذى كان يكتبه الجيل الذى سبقه حتى يتاح له من يتهم شعره المتجدد بالرجعية والتأخر . وأظن أن هذا ما حدث الى حد ما فى مجال الشكل الشعري . ولكن علينا أن نضيف اليه عاملاً آخر هو كثرة التقليد والتكرار الملل المرهق فى الشعر الحر كما ذكرنا . . وبما أن عودة الشاعر الحديث الآن الى شكل الشطرين لم تزل متعذرة بسبب الامتلاء والإشباع اللذين ما تزال نعانينهما منه فان الشعر المكتوب بالنثر يبدو شيئاً معافى وبناء متماسكاً وملجأ أكثر رسوخاً ، وعطاء أكثر استقلالاً وتفرداً .

غير أن هذا يجب أن لا يعنى ان الشعر المنشور وقصيدة النثر هما الجواب الأخير فى الوقت الحاضر على فوضى الموسيقى والشكل فى الشعر المعاصر . فلا شك أن الشعر الحر قد استطاع أن يعطينا نماذج موسيقية بارعة عظيمة الفنية . وليست موسيقى شعر أدونيس أمراً عادياً ، بل انها مغامرة فنية خلاقة متفوقة . ان أمام شاعر الوزن امكانات كثيرة لا شك أنه سبرودها - فالأوزان العربية (وهى أوزان موجودة فى تركيب اللغة العربية نفسه ولا علاقة لها بالخليل بن أحمد الذى لم يفعل أكثر من تدوينها وتسميتها) ، المفردة منها والمركبة ، لم تزل تحمّل إمكانات

كثيرة. كما ذكرنا ، ولكن المهم والحيوي هو أن يستمر التجريب ولا يستسلم الشعراء الشباب للنماذج الشعرية التي أبدعها غيرهم ، ولتركيبات موسيقية يجب أن يتميز بها أصحابها وحدهم .

اللغة والصورة :

يركز الناقد المعاصر بالضرورة على الشكل الشعري بالنسبة الى الخطوات الجريئة التي خطاها الشاعر الحديث في هذا المجال . غير أن الشكل ليس دائما العنصر الرئيسي في التطور الشعري ، وعندما وجه الاتهام الى أبي تمام بأنه خرج على عمود الشعر لم يكن ذلك الاتهام موجهاً الى خروجه على شكل القصيدة العربية ولكن الى خروجه على روحها واسلوب استعمال اللغة والصورة فيها . ان كل ثورة شعرية ، كما يقول تشارلس باورا ، هي قبل كل شيء ثورة في القاموس اللغوي المعاصر ، فالكلمات هي كل شيء بالنسبة الى الشعر (١٠) . « وكل جيل من الشعراء يجب أن يعيد اكتشاف طبيعة الصورة الشعرية لنفسه ، فهي شريان الشعر الأول » (١١) . وقد مر الشعر الحديث بعد النكبة بثورة مهمة في اللغة والصورة يجدر بنا التوقف عندها .

ان شعراءنا المعاصرين يختلفون اختلافاً كبيراً في استعمالهم للغة الشعر ، ولكن الهدف الوحيد المشترك بينهم هو أن يتوصلوا الى الجودة والمعاصرة . وقد كان مسعاهم الأول في هذه الفترة هو أن يخلصوا الشعر العربي من «المثالب» التي هيمنت على لغة الشعر قبلهم : من فخامة الكلاسيكيين وبلاغتهم وجهورياتهم ، ومن مبالغات الرومانطيين وتجريداتهم وميلهم الى الحشو والتجميع . واستعمال النعوت الكثيرة والألفاظ التجريدية أو الرقيقة المائعة ، ومن اصرار الرمزيين على الاهتمام بموسيقى الكلمة قبل معناها ، وعلى انتقاء الكلمات كالجواهر المنضدة على حساب العفوية والتوهج . قال جبرا ابراهيم جبرا : « لم يعد اللفظ الرقيق هدفاً للخلق ، بل اللفظ المشحون المضطرب برموزه » (١٢) .

كان المنحى العام في الشعر الطليعي يتجه نحو الجودة ونحو الاستعمال الدقيق غير المباشر للكلمات ، وقد سعى الشعراء الى استعمال لغة أكثر حيوية قادرة على التعبير عن وضعية الانسان الحديث في العالم العربي . ومالوا الى استعمال الأفعال كثيراً ، واقتصدوا في استعمال النعوت . واختلف الشعراء كثيراً فيما يتعلق بمقاربة لغة الشعر الى الحديث العادي ، وهي دعوة «اليوت» المشهورة التي أخذها عنه النويهي في كتابه قضية الشعر الجديد (١٩٦٤) ، وفي غيره من أعماله النقدية .

يستطيع الناقد ان يلاحظ ميلاً ملحوظاً عند بعض الشعراء الى تقصيد استعمال بعض الألفاظ الحيوية من اللغة الدارجة « شرشت رجلاه في الوحل » (حاوي) ، « معسيت أيامي » ، « قدمي نطنطا » (توفيق صايغ) ، وإلى مقاربة لهجة الحديث العادي ، كما نرى عند صلاح عبد الصبور والبياتي ومصطفى يدوي . ان هذا المنحى ظهر في الشعر الحديث قبل الخمسينات عند جبران وعند شعراء كالزهاوي ومصطفى وهبي التل ، وأحمد الصافي النجفي في بعض شعره ، وسواهم ، ومن بعد هؤلاء قام نزار قباني بتجريبته الشعرية الأصلية التي اقتربت بالشعر العربي أكثر من أية تجربة حديثة أخرى الى اللغة المعاصرة . انه يحمل شعره أصداً للغة المحلية لا سيما عندما يعيد علينا صدى ثرثرة النساء وهن يتكلمن من دون كلفة ، وقد

The Background of Modern Poetry, Oxford, 1946, p.5

(١٠) انظر كتابه

G. Whalley, Poetic Process. London, 1953, p. 144.

(١١)

(١٢) انظر مقدمته لمجموعة موت الآخرين لرياض نجيب الريس ، بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ١١ .

وصل قباني الى القدرة على عكس اللهجة واسلوب الحديث في خلفيته الدمشقية عن طريق غريزته الشعرية الصائبة . وظهر شجاعة عظيمة في تعريبه لكلمات أجنبية واستعمالها في الشعر (جاز ، بنطال ، تابو) وفي ادخال كلمات الى الشعر لم تكن قد استعملت في لغة الشعر من قبل (جورب ، خطوط حمرها) أو استعمال كلمات من اللغة الدارجة (فيسطان ، رز ، تنورة ، ليرات) .

ويقابل هؤلاء شعراء لم يزلوا ورثة القاموس الكلاسيكي وان اكسبوه تألقاً وحرارة ، واختاروا كلماتهم ناصعة جديدة غير مستهلكة . ادونيس والسياب امامان في هذا ، غير أن السياب قد يلجأ أحياناً الى استعمال الكلمة الدارجة « كان نقر **الدرايك** يتساقط مثل الثمار » (٦٣) ، غير أنه كان يستمد لغة الشعر في الدرجة الاولى من القاموس الكلاسيكي دون أن يتقعر أو يبتعد عن روح العصر . وقد رزق ، أكثر من أي شاعر نظم معاصر له ، قدرة هائلة على اختيار الكلمة الدقيقة (٦٤) ، وتبدو الفاظه كأنها لا مندوحة عنها ، وكأنها أنسب ما في اللغة للمعنى المقصود ، وهذا من أقوى مزاياه اللغوية . ويتحدث السامرائي عن استعمال السياب للألفاظ الصوتية - فهي تملأ شعره (كركر ، النشيج ، أصبح ، هسهسة .. الخ) - كما أن هذا الشاعر شديد التحفظ في استعماله للنوع ، يكاد لا يستعمل منها إلا ما كان ضرورياً جداً لاكمال المعنى (٦٥) .

وأقل منه في استعمال النوع خليل حاوي . انه ينفر نفوراً واعياً من الاكثار من النوع ويحاول استبدالها بالأفعال . وهو كثيراً ما يقع تحت هيمنة الصور المعتمدة الدالة على الدمار والإشتمزاز أو العنف « سموم ، حية ، غاز ، دم ، محتقن ، حمى ، هول ، موت ، ملفوم ، غول ، لعنة ، حريق .. الخ » وكثير غيرها في قصيدة واحدة . ان غاية حاوي هي ان يعكس صور الفوضى والدمار والقحط والعنف الخالي من المعنى الميمن على جو العالم العربي ، وأن يكشف الغطاء عن الأدران الكامنة في الحياة العربية والتي أرهست بحزيران ٦٧ ، وقد قلداً اسلوبه كثيرون . اما لغته فتتميز بقوة العبارة وجدتها ، وعندما يعطى أرقى ما عنده فان تعابيره تفيض بالحياة والتأثير العاطفي ، (تحذو تدور ، تزوغ ، زوبعة طروب ، وأرى الرياح تسبح تنبع من يديها) .

غير أن الشعراء يختلفون في تعبيرهم عن القبح والافتراس وعن المأساة ، فنازك الملائكة حتى في أشد قصائدها تفجعاً (« خمسن أغبان للالم » ، « ثلاث أغنيات للخن » ، « النهر العاشق » .. الخ) تستعمل الفاظاً حسية مفعمة بالدفع ، وتجيء ألفاظها في قصائد التجربة دقيقة شديدة التركيز . انها تتكلم هنا عن فيضان دجلة في أوائل الخمسينات :

انه يعمل في بطء وحزم وسكينة
ساكباً من شفتيه
قبلاً طينية غطت مراعيها الحزينة

(٦٣) انظر عن لغة السياب كتاب ابراهيم السامرائي ، لغة الشعر بين جيلين .

(٦٤) تميزت لغة توفيق صايغ بهذه الميزة أيضاً وهو شاعر نثر ، انظر مجموعاته ، ثلاثون قصيدة ، ١٩٥٤ ، القصيدة له ، ١٩٦٠ ، ومعلقة توفيق صايغ ، ١٩٦٣ .

(٦٥) ان قصيدة « انشودة المطر » مثلاً التي تملأ سبع صفحات من مجموعته لا تتضمن إلا تسعة نوعات ، بينما تجد عشرة نوعات في ثلاثة أبيات للشاب فقط من قصيدة واحدة :

ويقتضى صباح الحياة البديع
وعيشة على الأرض مثل الجيبال
ليليل الوجيبود الرهيب العتيق
جليلا رهيباً قريباً وجيب
تأمل ، فان نظام الحياة
نظام دقيق ، بديع فريند

ونازك دون سواها من الكثيرين من المعاصرين، تكثر من استعمال النعوت ، ولكن أصالتها تنقذها - فنعوتها ذات حساسية شعرية مرهفة وجمال غريب أخاذ ، فالقمر عندها « حنق عطر ملون خضل ، وخد مزنيق أرج ، وقبل سوسنية سكبت شهداً مصفى ، وشفاه من الضياء ، وكأس حليب مثلج ترف » . انها متفوقة ولكنها هنا لم تزل تكتب فى جو شعراء كالهيمشرى - فى الثلاثينات - وكان قد أكثر من استعمال نعوت حسية مبتكرة ، فهو يصف حبيبته (فى « الى جيتا الفاتنة ») ، بأن « جمالها فجرى ، وبأنها حلم منور ذهبي ، وعطر مجنح شفقى ، وكهف طائفى ، وكوخ معشوشب مقعر الصمت سرمدى الخيال » .

أما أدونيس فمغامرته الاولى هى مع اللغة ، واستعماله للكلمات بعيد عن المألوف ، وقاموسه الشعرى غنى للغاية . وهو مفامر جريء توصل الى اسلوب شعرى خاص به ، وفرض على لغة الشعر كلمات لم يسبق لها ان استعملت فى الشعر « المغنيسيا ، جوهر الزجاج ، عسل الخل » . ان أدونيس شاعر ايماء وتوهج صوفى، تفقد الكلمات فى شعره معناها الاول وتكتسب قرائن جديدة - فهو يقف فى منتصف الطريق بين الشعر والفلسفة . كسا لغة الشعر ثروة من الألفاظ الصوفية والفلسفية . ان كلماته ، على أحسنها ، مثيرة متوهجة ، فجائية الوقع لطرافتها وجدتها وغرابة استعمالها ، تبعث الرعدة الشعرية فى النفس ، وقد تنحو فى أسوأ حالاتها الى التجريد ، وقد تفتقر أحياناً الى الدفء المعدى الذى ميز كلمات السياب الشعرية . ولا شك انه يسير فى الشعر بخطوات قادر ، مستمداً لغته الشعرية من كل شيء حوله ، من عناصر الطبيعة ، من الأدوات والأشياء والعواطف ، ومن تجارب الإنسان جميعها ، دينية وسياسية وشخصية . غير أن مغامرته الكبرى هى فى علاقات الكلمات بعضها ببعض الآخر - فهى علاقات جديدة مفاجئة .

لا ريب أن أدونيس قد خطا خطوة غاية فى البعد عن الشعر المباشر الذى رتبت كلماته ترتيباً منطقياً ، ويظل شعره من أهم التجارب التى حاولت أن تخلق قاموساً شعرياً جديداً بعيداً عن القاموس الشعرى القديم من جهة ، وعن لغة الحديث العادى من جهة أخرى . ولا شك أن تجربته المثيرة الناجحة هى برهان على خطر التزام القواعد الصارمة فى النقد ، فهى تخلق خلواً يكاد يكون كاملاً من أية محاولة للعودة بالشعر الى لغة الحديث العادى ، أو اسلوب اللهجة المحلية . وله أتباع كثيرون فى هذا . ان أدونيس شاعر صراع وتناقضات ، ولكن أكبر تناقضاته هو الاختلاف الجذرى بين اسلوب استعماله للغة الشعر وبين نظريته فى اللغة العربية . فهو يعتقد أن اللغة العربية تفتقر الى الحيوية ويقول مردداً كلمات جاك برك : « انها لغة هبوط على الحياة لا صعود اليها » (٦٦) ، ومع ذلك فقاموسه كلاسيكى كل الكلاسيكية وان كان جديداً ومبتكراً فى الوقت نفسه .

الصورة الشعرية :

عرفت هذه الفترة الأخيرة مفامرة كبيرة فى عنصر الصورة الشعرية ككل ، وقد نالت الصور الشعرية نصيباً وافياً من تجرب الشعراء وتطلعهم نحو خلق عرف شعرى جديد يتألق باسمهم . يمكن أن نلاحظ هجومهم العنيف على البلاغة والعبارة العاطفية الهدارة يدفعهم الى التعويض عن هذه العناصر المثيرة فى الشعر بالاكثار من استعمال الصور الشعرية . وكانوا يعانون ، فوق ذلك ، من

(٦٦) انظر معامره «الشعر العربى ومشكلة التجديد» التى قدمها المؤتمر الادب العربى المعاصر المنعقد فى روما فى اكتوبر، ١٩٦١ . نشرتها مجلة شعر ، عدد ٢١ ، شتاء ١٩٦٢ .

تعقيدات عاطفية وفكرية وروحانية ، تلزمهم بها اللحظة الحضارية التى بدت كأنها تخترق بوابه الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الانسان فى هذا الجزء من العالم ، ولم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر - فلجأوا الى الصورة والأساليب المواربة من أسطورة وفولكلور وإشارة ورمز . وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربى المعاصر الغنى بالصورة فى اجتياز العتبة من الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد حتى يتنفس بروح العصر الحديث . والدارس يلحظ ذلك الميل الحاد ، الواعى ، العصبى ، الى تجنب استعمال الصور القديمة المستهلكة . ان الصورة عنصر ملموس وله حدود وأركان ، ومراقبته وضبطه أسهل من مراقبة عناصر أخرى فى القصيدة كالعاطفة أو الموقف من الحياة - وصار الشعراء ينظرون الى حياتهم ومجال طواقمهم يستمدون منها الصور - وأصرروا إصراراً واعياً على الطرافة والابتكار ، فنجحوا أحياناً وسقطوا أحياناً أخرى فى التعمل والترقيع والضموض .

أما الصورة فى الشعر القديم فقد نالها منهم ومن نقاد كمصطفى ناصف وإيلي حاوى وعز الدين اسماعيل شيء من سوء السمعة . هؤلاء النقاد رفضوا فيها الوضوح ودقة الوصف وأصروا اجمالاً على أنها لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة ، بل كانت ثوباً مفصلاً سلفاً (ناصف) وشيئاً حسيماً ، حرفياً ، شكلياً ، (اسماعيل) ، وتركيبياً ذهنياً رياضياً ، حرفياً ، جافاً ، مباشراً ، غير قادر على إثارة العواطف (إيلي حاوى) (٦٧) . ان فى الامكان البرهنة على ان الشعر الكلاسيكى كان يعج بالصور المرتبطة بالنفس والتجربة العاطفية ، ولكن المجال لا يتسع لهذا الدفاع ، غير ان الناقد بالرغم من هذه المعرفة لا يسعه الا أن يعترف سريعاً بأن الشعر الحديث أشد التزاماً بهذا النوع من التصوير . وأصبح الوصف فيه لفاية الوصف نادراً (انظر قصيدة نازك الوصفية « اغنية للقمر ») ودخلت فيه تجديدات مثيرة ، منها الصورة الممتدة المتشعبة كصورة « البحار والدرويش » فى قصيدة خليل حاوى الشهيرة بهذا الاسم ، حيث تتوهج القصيدة حول صورتى الشخصيتين المتناقضتين: شخصية البحار الجشع الأفاق الساعى ابدأ وراء الاستحواذ على الاشياء ، وشخصية الدرويش الناعس الفاتر الهمة ، المتكل على السماء (٦٨) . ومثلها شخصية الشاعر الراكب فرس الموت والحب ، تلك الصورة المتناقضة التى أنشأت قصيدة من أجمل قصائد الشعر الحديث وهى قصيدة توفيق صايغ « من الأعماق صرخت اليك يا موت » .

التناقض وصورة الأشياء والعواطف المتناقضة من أهم إنجازات الشاعر الحديث . فهو يستبطن الحياة ويكشف عنها - وعن التناقض الاصيل فيها ، عن التقاء الضوء بالعمية ، والبطولة بالسفه ، والحب والحياة ، بالفتور والفناء . لقد تمرد الشاعر الحديث على الكثير من الأوضاع الروحية والفكرية والعاطفية التى كانت مفروضة على الشعراء قبله - وأصبحت التجربة متاحة له بطولها وعرضها وعمقها وامتلائها . لقد تخلص من تطلع الرومانطيقين الى اللانهاى والطلق ، ومن تجريداتهم وتهويماتهم ، كما تخلص من عبادة الرمزيين للجمال المثالى ، ودخل فى تجربة الحياة كلها ، فأتاحت له الحياة أشياءها جميعها بكل تناقضاتها الممتعة المدهشة الشاملة الرؤيا . يصرخ أدونيس « آه يا قمة الخيانة » ، ويحلم أنه « يرقص فى الهاوية » ، ويشبّه السياب المطر بالموتى والأطفال ، وبالحب والدم المراق فى آن واحد . ويصور توفيق صايغ فى « معلقة توفيق صايغ »

(٦٧) انظر كتاب مصطفى ناصف ، الصورة الشعرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ١٧٠ ، وكتاب عز الدين اسماعيل ، الادب وفنونه ، ط ٣ ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ١٠٩ - ١١٠ ، ومقال إيلي حاوى « الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر » ، الادب ، شباط فبراير ، ١٩٦٠ ، ص ٥٣ - ٥٤ .

(٦٨) وانظر بحث إحسان عباس عن الصورة الطويلة العريضة عند البياتى - فى ميد الوهاب البياتى والشعر المراتى الحديث ، بيروت ، ١٩٥٥ .

حبيبته ، أمه وصديقتها « مريم الحب ومريم الحب ، مريم القلب ومريم الجسد » . وتحدثنازك عن الحماقات الجميلة المفعمة بالشذى والخصوبة ، وعن عيوب جميلة ومحاسن فجأة لتكسر ، في يومها ذلك ، الصورة التقليدية للأشياء ، وما قصيدتها « الشخص الثاني » « والزائر الذى لم يجرى » الا صدمة لتيار المعرفة التقليدية المطمئنة بالأمور وبأوضاع الأشياء المتفق عليها - وكانت ألقاً فجائياً مذهشاً في مطلع الخمسينات .

وقد عرفت العلاقة بين طرفي الصورة ثورة أيضاً في الشعر الحديث ، ولا شك أن أدونيس أجراً مغامر في هذا المضمار - فهو يعطينا الصورة غير المتوقعة ، الصورة المدهشة التي لم نعتد عليها يوماً ، فها هو « الشجر الطالع من أهدابنا بحيرة الجرح » وهاهو يجس « خاصرة الضوء » ويدخل « مدرسة العشب » . ان هذا جنوح نحو تمثيل الحياة العريضة المفتحة المغاليق ، نحو إيجاد معان جديدة في الأشكال والألوان والأشياء ، وفي علاقاتها بالإنسان وتجربته . ان في صورته غرابة ذات معنى داخلي ، فكانها تصدر عن النفس العميقة الجارفة الاندفاع كالنهر العريض ، وفيها مفاجأة الأشياء الغريبة واصطدام الرؤية بالمعنى البكر المعتق ، البريء المتحذلق ، المختمر بمعانى الأشياء في روحها البدائية ، وفي محتواها الحضارى الجديد . وصوره - على طرافتها - خاضعة للمحة القصيرة . لم أر شيئاً في العربية المعاصرة ارقى من هذه اللوحة التي يرسمها شعر أدونيس ولا اعلم من أبعادها . انه - شأنه شأن الشعراء الطليعيين الآخرين عندنا - يجفل من تجريدات الصورة ، وحتى عندما يستعملها لتدل على معنى تجريدي ، فانه يجسد الفكرة في صور حسية تجذب العين أو الأذن أو تلجأ الى الأحاسيس العضوية الأخرى . ان بإمكان الإنسان ان يرفع صوته بالتحفظات الكثيرة ، ولكنى هنا اومى فقط الى الانجازات (١٩) .

أما السياب فهو في أحسن نماذجه سيد الاستعارة - ان لصوره تأثيراً مباشراً صائباً ينطلق نحو الهدف ، وهى تترك أثراً واضحاً مليئاً بالحياة والتأثير المستمر . لقد حوصرت حياته منذ بدايتها ، بالفقر ، بالكفاح السياسى العقيم ، بالحب الفاشل ، ثم بالمرض الذى ساق معه الموت البطيء الحازم - غير أن شعره استطاع ان يحمل الينا رسالة المحبة الإنسانية والرقية والتواضع . لم يكن بطل شعره الدائم يحاول أن يغير العالم ، كأدونيس أو خليل حاوى ، بل كان كما كان توفيق صايغ ، فريسة القدر ، والحب الفاشل ، والصراع الذى لم يثمر وروداً والواناً . بقى توفيق يعارك مأساته الخاصة التى انبثقت من اشكالات الحياة ووضعيتها من جهة ، ومن الوضعية العربية الفلسطينية من جهة أخرى ، ورسمها بتلك الصور الأكيدة التى تنير المعنى ، فتجاور وتتابع في مصغرات دقيقة مبتكرة تفجأ الومى - وقد تكونت وحدات متشابهة في صورة القصيدة الشاملة - وأهم ما فيها دقتها وطوايعها للادراك واضاءتها ، وكثيراً ما تجيء جنسية دون أن تكون اباحية أبداً ، فكان عنصر الجنس شيء قريب في متناول اليد ، متجرد من محاذيره التقليدية الثقيلة الجارحة . أما السياب فقد انفتح ، بالرغم من هشاشته الباعثة للدمع على الحياة العامة ، وعلى فقر الإنسان ، وجوعه وتشرده ، وغدر الزمان به . وصوره مفعمة بالوجوه المكافحة المأساوية ، الصارخة الباكية ، الضائعة في تفاهة الحياة العربية . وهو ، في شعره الأول ، ليس هو ، بل أحد هؤلاء البائسين ، وقصته تنتشر عليهم وقصتهم تمتد على حياته . الى أن حبسه المرض في « قفص الصلصال » وكبله ، فنظر حوله ، في غرف المستشفيات الباردة الغريبة الخالية من الرحمة والجمال وخضرة النخيل وخرير مياه بويب ، فلم يجد من نبتة الا روحه تلك التى بقيت تمد عروقها في الأرض ، فقعد يجابها وتحاوره ، وراح يفوص في

(٦٩) انظر دراسة جبرا ابراهيم جبرا ، « التناقضات في المسرح والرايا » ، شعر ، صيف ١٩٦٨ ، وفيها ما اخذه على شعر أدونيس في هذه المجموعة .

رحلة داخل ذاته ويستعيد ذكريات حبيبته اللواتى لم يعشقنه قط . فصور لنا فجيعة ، وأسمعنا ، بصوره السمعية التى لا تنسى ، رنين المول الحجرى وهو يزحف نحو أطرافه . فى هذه الفنائية المليئة بالخيبة فى المعبد الغريق ، ومنزل الاقنان ، وشناشيل ابنة الجلبى ، يقف السياب ليشهد على الدهر بعدان شهد فى انشودة المطر على عصره طويلاً . ان لغة الفجيعة الروحية والكارثة الشخصية تملأ هذه المجموعات منطلقاً من جسد فقد جنسه ، ونفس تبددت قواها فى هذه المواجهة الممحنة لهشاشة الحياة وعريها واستحالة استمرارها .

ويهدف خليل حاوى عبر شلالات الكلام والفنائية الحادة بالعنف والشتائم فى صور جامحة « لشموس بلا ضوء » ، و « لكبريت الصواعق » ، و « للجنون الذى يفلز الانجم الحمراء » . ليس فى الشعر العربي المعاصر أعنف من صورته وأفدح منها - وقليلاً ما يتسامح ويهدأ ليعطينا صوراً رقراقة مهادنة وديعة كهذه :

جارتى يا جارتى لا تسألينى كيف عاد
عاد لى من غربة الموت الحبيب
حجر الدار يبنى
وتغنى عتبات الدار والخمر تغنى فى الجرار

أما محمود درويش فصوره غنية، متحررة، مضيئة - وهى سهلة لا تشكو تعقيداً ولا غرابة . ولكنها متفردة تحمل ميسمة الطليق ، الجذاب ، القادر ، الجريء على الحياة وعلى الآخرين ، وتوهج بنورها الخاص . ما عرفت شعراً معاصراً قادراً على أن يأخذ بمجامع القلوب ويستأثر بها وأن يعلق بالذاكرة منذ أول وهلة كشعر محمود درويش . انه مرتبط بالحياة ارتباطاً حميماً وبالواقع المرفوض الذى يتجاوزه باستمرار ، وينبذه ويعريه ويعانقه - ذلك الشعر الفنائى المدهش الذى يقوده الى اكتشاف أبعاد ذاته وأبعاد الحياة فى الأرض المحتلة ، وخارج هذه الأرض حيث بدأت جراح جديدة انفتحت فى قلبه تلتقط أدواءنا . ولكن عالمه يظل عالم التطلع والصبوة المؤنسة الحميمة ، ذلك العالم الذى يخاطب القلب بفنائيته ووده ، ومشاكساته وشيطنته والفتنة الفائقة . انه عالم يتكشف عن هشاشة لا تقهر ولا تستنفد ، وعن قوة خارج البطولة الذاتية الفاتحة ورجسية القيادة الأمرة الناهية ، فيه نبوة وفتوة ووداعة هجومية لا تنكسر . ليس بهلواناً يختار الكلمات ليكون قادراً على ادعائها باستمرار ، ولكن أداته الشعرية طيبة ، لطيفة ، سحرية بطبيعتها ، وان كان ينقصها أن يشد أوتارها ويدوزن أنغامها هنا وهناك ، شعره يظل شاهداً على العصر والحوادث ، يمتزج بأنفاس شعب بأسره من غير أن يفقد ذاتيته . ان قصائده هى القصائد الأبقى والأروع والأشد تأثيراً التى أوحىها المقاومة .

لمحة مختصرة عن الاسطورة فى الشعر العربي الحديث :

ان افتتاح الانسان بالرموز عظيم ، وتسحره القصص التى تعيش فى مخيلة الانسانية ، متجددة عن نماذج عليا لأبطال منتصرين فى النهاية (تموز) أو لآخرين حلت اللعنة الأبدية عليهم (سيزيف) . وقد قويت الدعوة فى الغرب الى العودة الى الاسطورة منذ نهاية القرن الثامن عشر ، ويعتقد بعض الكتاب أن مشكلات الشاعر الروحية فى المجتمع المعاصر (الغربى) انما تنبع جزئياً من انعدام الأساطير التى تجتذب بحرارها عدداً كبيراً من الشعراء ، فيعيدون تخيلها ويحولونها الى صور حسية معاصرة ، ويشتركون جميعاً فى تمثيلها وتدوقها . ويفسر شكرى عياد الاهتمام

الجديد بالأساطير القديمة بأنه جاء نتيجة انهيار الركنين اللذين قامت عليهما حضارة الطبقة المتوسطة وهما الفردية والعقل ، فوقف عقل الانسان ازاء هذا الانهيار متأملاً أمام « تلك المنابع الاولى للحياة التى عبر عنها الانسان القديم فى أساطيره » (٧٠) .

أصبحت اللحظة الحضارية مناسبة فى أواسط الخمسينات لاستعمال الشعراء العرب للأسطورة، فعمدوا اليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨ ، وعن الشوق العميق فى لهفته وأساه الى العودة الى نبض الحياة والكرامة . وقد وجدوا فى استعمال « اليوت » للمعنى المنضوى فى اسطورة الخصب قصيدته « الأرض الخراب » تعبيراً عن حب عظيم وتأكيذاً على قدرة الانسان على التضحية والعطاء . وكان أكثر ما جذبهم فكرة الموت القربانى الذى يؤدى الى الولادة الجديدة . وقد بدأ الشعراء (٧١) يستعملون اسطورة تموز وأدونيس فى الخمسينات وكانت قصيدة « انشودة المطر » للسياب فى أواسط الخمسينات شاهداً على اكتشاف هؤلاء الشعراء للحيوية الكامنة فى الرمز التمزوى ، فقد كانت تومىء الى اسطورة البعث الخصب بعد الموت والبوار ، وتحمل أمنية حياة جديدة لامة بدت كأنها تعاني من العقم السادر واحتضار الروح . وفى سنة ١٩٥٧ صدرت ترجمة جبرا الممتازة لذلك الجزء من كتاب فريزر ، **الفصل الذهبى**، الذى يعالج فيه اسطورة تموز وأدونيس. كما أصدر شكرى عياد ١٩٥٨ كتابه **المتع البطل فى الأدب والأساطير** ، وهو يبحث فى الاسطورة وفى البطل الاسطورى ، وطريقة استغلال الأدب القديم والحديث لهما . هذان الكتابان ساعدا على تعزيز التيار الذى كان قد بدأ فى الشعر الحديث متأثراً بالشعر الغربى ولا سيما شعر اليوت .

وكان المطر هو الصورة الأساسية فى « انشودة المطر » . وقد استعمل السياب اسطورة تموز استعمالاً ضمناً ، فلم يذكر اسم تموز بالذات واسطوره ، بل أظهر التناقض بين قحط الأرض والمطر المنهمر ، وكذلك بين الأرض المرتوية بالمطر وقحط الروح الانسانية ، (وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع) . وقد قابل كذلك بين المطر الحامل للخصب ، وبين الخليج المالح الذى ينثر من هباته الكنار :

عظام بانس غريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

(٧٠) البطل فى الادب والأساطير ، ط ٢ ، القاهرة ، ص ١٦٤ .

(٧١) بدأ الشعراء والنقاد العرب يعون أهمية الاسطورة فى الأدب منذ عقود كثيرة ، فاستعمل جبران اسطورة أدونيس وعشروت فى قصته « لقاء » فى دمة وابتسامة ، (١٩١٤) ، وقدم العقاد بحثاً قصيراً عن الاسطورة بعنوان « آراء فى الأساطير » ، فى الفصول (١٩٢٢) ، وفى سنة ١٩٢٥ نشر نسيب عريضة قصيدته الجميلة « نار ارم » يتحدث فيها عن السعى الروحى المستحيل ، لاجئاً الى اسطورة ارم ذات العماد ، تلك المدينة التى بناها شداد بن عاد من الذهب والجواهر الكريمة ، ثم اختلت فى الصحراء لتظهر مرة كل اربعين سنة ، وسعيد هو من يراها . واستعمل ايليا أبو ماضي اسطورة العنقاء فى قصيدته بهذا الاسم ، رمزاً للسعادة المستحيلة . أما أبو شادى فقد اهتم بالأساطير كثيراً فضمنها شعره كما دعا اليها صفحات مجلته ابولو (١٩٣٢ - ١٩٣٤) . وفى سنة ١٩٣٤ كتب نعيمة مقالة الطويل عن طائر الفينيق ، « البينيكس ، اسطورة الحياة المثلى » ونشره فى المقتطف ، كانون ثانى يناير ، ١٣٤ ، مجلد ٨٤ ، ١ ، ص ١٧ - ٢٤ . ثم فى سنة ١٩٣٦ اصدر شفيق المثلوف قصيدته الطويلة ميقروفيها حشد عدداً كبيراً من الأساطير العربية ، غير ان استعماله للأسطورة كان قصصياً لا رمزياً ، ومسطحاً ، ومثله كان علي محمود طه فى ارواح واشباح (١٩٤٢) - وهو الكتاب الذى اثار مندور فتجسس وعقد بحثه الجيد عن الأساطير فى الميزان الجديد (١٩٤٤) حيث تحدث عن معنى استعمال الاسطورة فى الأدب . وفى ١٩٤٩ صدر كتاب حسين فوزى عن اسطورة السندباد ، حديث السندباد القديم ، فى القاهرة . وفى سنة ١٩٤٨ اصدر حبيب ثابت قصيدته الطويلة ، عشروت وأدونيس مع مقدمة مفصلة عن تاريخ هذه الأساطير ومعناها .

نهاية مأساوية ، مترعة موتاً واخفاقاً . وكما يشرب الفريق مياه الخليج المالحة ، تشرب أم الشاعر في قبرها مياه المطر المهدور سدى . فأى فرق بين المطر الواهب للحياة وبين اجاج المياه ؟ لا شيء على الاطلاق - ولكن المستقبل يعد بالخصب (« أكاد اسمع العراق يذخر الرعود ، ويخزن البروق في السهول والجبال ») . ان القصيدة جميعها مبنية على التناقض والمقابلة ، وتمنحها ايماءات الشاعر المستمرة الى حياته الخاصة جواً درامياً حياً وواقعية كبيرة . انها من أعظم قصائد الشعر الحديث المبنية على الاسطورة ومن أكثرها حيوية .

وقد استعمل الشعراء - عدد منهم - كادونيس و خليل حاوي وجبرا ويوسف الخال اسطورة تموز أو التنين أو بعل أو العازر أو المسيح ، وكلها ترمي الى نفس فكرة البعث في احتمال العذاب والموت واطلق عليهم اسم الشعراء التمزويين (٧٢) . وانخرطوا جميعهم ، في أواخر الخمسينات ، في النشيد التمزوي مجتمعين ، حتى كأنهم جماعة المصلين وقد اشرطوا في طقوس عبادة مفروضة .

وقد كان استعمال الشعراء العرب للأساطير الفينيقية لا تخلو من شيء من التعمل - فبالرغم من أن اسطورة تموز قد نبعت في الهلال الخصيب ونجد لها قرينة في ارتقاب المهدي المنتظر وفي مقتل الحسين ، إلا أنها لم تكن بالفعل حية في الشعب - فكان على جماعة القراء أن يدرسوا هذه الأساطير لكي يفهموها ويتمثلوا قراءتها . ولعل استعمال فكرة الصلب ، والفداء المسيحي التي استغلت هي أيضاً بكثرة ، كانت أقرب الى خيال القراء ، لأنها تحيا بينهم بحرارة .

ومع اسطورة تموز والتنويع الذي طرأ عليها من استعمال قصة المسيح أو العازر أو الفينيق ، لجأ الشعراء أيضاً الى استخدام أساطير أخرى ونماذج عليا من الغرب والشرق - كسيزيف ، وبروميشيوس ، ويوليس ، والسندباد ، وأيوب ، والحلاج ، وعبد الرحمن الداخل وسواهم . وقد وفق حاوي كثيراً في اختياره لشخصية السندباد فهو بطل شعبي حي في وجداننا ، وقد كان استعماله للسندباد في مسعاه نحو تلك المنطقة المليئة بالكنوز والأخطار ايماء لسعي الشاعر نحو اكتشاف منابع القوة والمعرفة في نفسه . وقصيدته الشهيرة « السندباد في رحلته الثامنة » تتحدث عن قصة هذا السعي وعن الصراعات والعذاب والتعذيب ، ثم عن الادراك الواعي للانتصار القريب ، ولا مكان تحقيق الأهداف العظيمة . وتنتهي القصيدة بعبارة تشع بالأمل والايمان « عدت اليكم شاعراً في فمه بشاره » فالامة سوف تستعيد شبابها :

مليون دار مثل داري ودار

تزهو بأطفال فصوص الكرم والزيتون، جمر الربيع

نبوءته المشعة لجيل قادم خفيف الأعباء ، يحمل وجه السعادة والخصب والحياة الكريمة ، ويعبر الجسر على ضلوعه . وصورة مناقضة لتجربته التي تلت في قصيدة « العازر » عام ١٩٦٢ في « بيادر الجوع » عام ١٩٦٤ ، حيث تغيرت رؤياه المشعة بالأمل يوماً في نهر الرماد (١٩٥٧) الى رؤيا مفجعة فقدت كل أمل في انبعاث الامة في الوقت الحاضر .

• • •

(٧٢) اطلق هذا الاسم جبرا أولاً ثم استعمله اسعد زوق في كتابه ، الاسطورة في الشعر المعاصر ، الشعراء التمزويون ، بيروت ، ١٩٥٩ .

لقد شهد العقدان الأخيران من هذا القرن ثورة شاملة في جميع عناصر القصيدة العربية . هذه الثورة لم تكن فجائية مباغتة كما رأينا . وقد عنى القسم الأول من هذه الدراسة بظهور الدئين الكبير الذي تدينه هذه الفترة الأخيرة الخصبة للتجريب المستمر خلال العصر الحديث ، وإن كانت قد ورثت في الوقت نفسه ما تجمع في هذا الشعر من عيوب المدارس والحركات التي زاحم بعضها بعضاً عبر نصف القرن الأول ، حتى يلحق بالزمن المعاصر . لقد كانت محاولات الشعر في هذه الفترة ذات أبعاد كثيرة ، فقد كانت تهدف إلى تجاوز التراث وتخطيه كما كانت تسعى إلى تحقيق إبداع خاص يطبع الشعر بسمتها الشخصية الخاصة ، وبينما كان الشاعر يكافح ليترد عن نفسه عيوب التجارب الشعرية التي أنجزها نصف القرن ، فإنه كان في نفس الوقت يستغل حسناتها جميعاً ، ويستوعبها حتى تنسجم انسجماً كلياً وتلتحم بإبداعه وابتكاره .

إن الشعر العربي اليوم ، بالرغم من صرخات المتشائمين ، لم يزل يجتاز فترة تجريب حاد ، ولا شك أنه سينجز تحولات أكثر خطورة في القصيدة العربية . إن هذه الفترة دينامية على كل صعيد ، ولم يزل الشعر يلعب دوراً كبيراً في هذا العصر . لا شك أن التنبؤ بالمستقبل أمر عسير كما سبق القول ، غير أن الأمر الأكيد الذي يشعر به الإنسان كيقين مستقر في أعماق نفسه ، هو أن العودة إلى الكلاسيكية مستحيلة الآن ، ولا شك أن القارئ الحديث قد أدرك حتى الآن ، أن في الدنيا بياناً غير البيان الكلاسيكي ، وقدرة أخرى لقول الشعر غير طرق الكلاسيكيين ، وقدرة كبيرة ، غنية ، لا تستجيب إلا لعبقرية الفنان ، وقدرة جديدة حرمتها لغة العصر الجديدة ، وإيقاع العصر الجديد ، وروحه التي تغيرت . إن عصرنا لم يعد عصر أحياء وترميم ، بل عصر إضافة وإغناء وتجديد وتجاوز . ليس في إمكان أحد أن يبدع الماضي من جديد ، ولن يكون الماضي خلافاً إلا إذا كان وحياً لا نموذجاً نهائياً ، وكان امتداداً فنياً لا تمثلاً منتصباً أمامنا نصونه ونعبده . فكما أنه لا فائدة من معارضة التاريخ - التراث إن كنا عاجزين عن فرض أنفسنا عليه ، فلا فائدة كذلك من تمجيده إن كنا عاجزين عن تخطيه .

وهكذا ننتهى إلى رأى هو أن هذه الفترة أخطر فترات الشعر في تاريخنا الأدبي كله ، وأن هذا الزمن الذي انفتح فيه العالم العربي على العلم والتقنيات ، لا يزال أيضاً وقت الشعر . إننا نعيش في زمن يتمزق في البحث عن البطل وينتشوف إلى أسطورة البطولة والفداء ، إنه زمن الحركة والمغامرة النزاعة إلى الخارج ، ولا يجد تعبيره إلا بالشعر ، فهو صنوه الوحيد . قلت في مقال سابق لى أن البطولة كالشعر تتجرد في لحظة ولادتها عن ارتباطاتها السياسية الآنية ، وتصبح تأكيداً لقدرة الإنسان على العطاء والتخطي والتفوق على الذات ، وعلى تجديد الحياة . **إن هذا الوقت وقت الشعر لأنه زمن تجديد الحياة** . وهو أيضاً وقت الشعر لأنه زمن الحركة والمغامرة غوصاً إلى الداخل يدمونا إلى اكتشاف أنفسنا فيه وجودنا الذي رفض الاستسلام ، بل أصر على البوح والاعلان عن أزمته ، وعن تورطنا معه ، فاضطرنا إلى مجابهة أنفسنا . ونحن إذ نواجه أنفسنا ونصادمها ، فلا شيء كالشعر يفوس ليكشف مادفناه في أعماقنا عبر الزمن المعلوم ، وما أشبعناه تمويهاً وإخفاءً وتغريباً . **فوقت الشعر أيضاً هو زمن اكتشاف الذات** . وإنه وقت الشعر أيضاً لأنه زمن يتعلق بعنق المستقبل ويستجير بالآتي ليتخلص من وطأة حاضر لا يطاق ، ولذلك فهو محتاج إلى رؤيا ترسم له خريطة المستقبل - والشعر هو الجسر نحو هذه الرؤيا . **إنه وقت انفجار الشعر المروع المبصر ، لأنه زمن الحركة والمغامرة نحو المستقبل** .

وبهذه المعانى التي أشرنا إليها نفهم معنى **الحداثة** في الشعر العربي المعاصر .

عادل سلامة

اتجاهات الشعر الإنجليزي والأمريكي المعاصر

(١)

نحن نعيش في عصر غريب ، عصر لم يتسن للإنسان فيه أن يثبت أقدامه فوق الأرض ، ومع ذلك فقد استطاع اختراق الفضاء ليطأ بقدمه سطح القمر . تقديرنا لهذا التناقض الجذري الذي ضرب في حياة الإنسان الفكرية والثقافية خلال هذا القرن ، قد يكون مفتاحاً نستطيع به أن نحدد المعالم الرئيسية لمشكلات العصر ، وتفسير الظواهر الأدبية المقتربة بهذه المشكلات .

قد نستطيع في شيء من التبسيط ، ومع تجاوز طفيف للتفاصيل التاريخية أن نقول أن الأحقاب السابقة في مجموعها كانت تتميز بالتجانس الفكري للعصر . فالعصور الوسطى كانت تسودها فلسفة دينية هي مزيج من الفكر المسيحي والأفلاطونية الجديدة ، وعصر النهضة هو عصر تحكيم العقل وسيادته وتقديمه على الإيمان بالغيبيات ، والقرن الثامن عشر سادته فكر أرسطو الذي يرى العالم على أنه ناموس محكم ، والعصر الرومانسي يغلب فكر أفلاطون ويسود عالم المثل على عالم الواقع . أما القرن العشرون فقد نما وترعرع في ظل تقيضين أساسيين ترجع أصولهما إلى منتصف القرن السابق ، وهما فكر فرويد وآراؤه في تفسير السلوك البشري ، وفكر ماركس وآراؤه في سيادة الدولة على سلوك الفرد . فرويد يرى أن ذات الفرد هي المحور

الأساسى الذى تدور حوله الأحداث ، والبوتقة التى تنصهر فيها التجارب ، وعلى هذا فمهمة العالم الأساسية هى استجلاء مكنونات نفس الفرد ، وتفسير ما يجرى فى العالم على ضوء ما يتكشف داخل الذات . أما ماركس وإنجلز وأتباعهما فيفسرون الأحداث تفسيراً تاريخياً يحكمه إيمان بقانون جدلى ، على أنها صراع بين طبقتين متناقضتين ينتهى بامحائهما أو اندماجهما فيما يسمى بسيادة البروليتاريا . والفرد فى هذه الفلسفة لا حساب له ، ومن ثم فلا محل هنا لاستكناه دلائل الذات . وقد قدم برتراند راسل دراسة مستفيضة لهذه الدبذبة بين هذين الاتجاهين المتناقضين متبوعاً جذورهما فى القرن التاسع عشر ، وكان اهتمامه الأساسى بالجانبين السياسى والاقتصادى لهذا الموقف الفكرى ، ولخص هذا التناقض فى أنه توتر مستمر بين الحرية والتنظيم (١) وتابع راسل دراسته حتى انفجار الحرب العالمية الاولى .

وتتضح لنا الصورة المركبة للعصر أو قل ذلك الفصام الذى يغلب على طبيعته ويميزه عن العصور الأخرى إذا قلبنا النظر فى بعض ما أخرجه من نظريات ، نظرية اينشتاين فى النسبية relativity نسخت الإيمان بالمطلقات ، وقدمت مفهوماً للحركة على أنها شئ نسبى ، وفسرت الزمان والمكان على أنهما امتداد واحد Space-time Continuum وترتبط نظرية النسبية عند علماء الطبيعة بنظرية أخرى هى نظرية الكم Quantum Theory التى تدرس ذبذبة الموجات الضوئية التى تشع من جزيئات الذرة ، وهذه الذبذبات ليست اتصالاً دائماً من الحركة ، بل هى فى أساسها تفترض التقطع ، ويرتبط بهاتين النظريتين فهمنا الجديد للذرة وتكوينها على أنها بروتون يدور حوله عدد من الإلكترونات فى حركة عشوائية ، لا يحكمها الا **قانون الاحتمالات** . وبطبيعة الحال غيرت هذه النظريات من تصور الانسان لنفسه وللعالم المحيط به ، والفت مفهوم السببية الذى قدمته نظريات نيوتن منذ القرن السابع عشر . فقد كان عالم نيوتن يقينياً مرتباً واضح المعالم ، لا مجال فيه للتخربات لأنه محكوم بالعقل والضرورة ، وكل ما يحدث فيه قابل للتفسير المنطقى ، ولذلك كان تصور نيوتن للعالم مصدراً للتفاؤل والثقة اللذين سادا الفكر البشرى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر . أما تصورنا للعالم اليوم فهو تصور جد مختلف . نظرية النسبية وضعت حداً للقوانين الكلية المطلقة ، وجعلت من الزمان بعداً رابعاً ، وبذلك ألغت مبدأ الاستمرار أو تواصل الآناء ، ونظرية الكم نفت عن الحركة ايضاً فكرة الاستمرار ، وانما راتها ذبذبة متقطعة ، وأخيراً فان التفسير الدرى للمادة أكد أن حركة الإلكترونات عشوائية فى مجالات لا يمكن التكهّن بها طبقاً لأى قانون اللهم الا قانون الاحتمالات . حصيلة ذلك كله صورة عن العالم ليست متناسقة التركيب ، لا يحكمها منطق ثابت ، وتشملها حركة متذبذبة متداخلة متنافرة عشوائية ، عالم يتداخل الحاضر فيه مع الماضى والمستقبل ، ويندمج فيه البعيد مع القريب ، لا فرق فيه بين الكل والجزء ، ولا تخضع فيه الحركة لمنطق .

إذا كانت هذه هى صورة العالم كما أدى إليها تطور العلوم الطبيعية ، فان الموقف فيما يتعلق بوسائل الاتصال ، سواء من الناحية الحسية الفعلية أو الاجتماعية ، أصبح ايضاً متشابكاً غير منسرح . فقد شهد هذا القرن تقدماً فى وسائل الانتقال كالطائرة والقطار

(١) Bertrand Russell, Freedom and Organisation (1814—1914) Allen and Unwin, London.

والسيارة اختصرت الزمن اختصاراً كبيراً ، كما شهد تقدماً كبيراً في وسائل نشر المعلومات والأخبار كالتليفون واللاسلكى والراديو والتلفزيون، وأصبح في الامكان بواسطة الاقمار الصناعية الا تمر ثوان معدودة ، الا وقد عرف بالخبر في جميع انحاء العالم . وإذا كان هذا القول من قبيل البديهيّات ، الا أنه يصعب معه أن ندرك أن الأزمة الحضارية التي نمر بها ناشئة أساساً من انعدام القدرة على التواصل على المستوى الفردي والجماعي معا . ولعل هذا التناقض يرجع في بعض أسبابه الى الفجوة القائمة بين « الثقافتين » - على حد تعبير س . ب سنو C. P. Snow ، الثقافة العلمية التي تشمل التكنولوجيا ، وثقافة الانسانيات (٢) كما أنه يرجع أيضاً الى أن اهتمام الانسان بمجريات الامور في المجتمع العالمى الشامل ، قد جاء على حساب رباط الدم الذي يربطه بأفراد أسرته القريبة ، وشائج القربى التي تربطه بدويه في بيئته اللصيقة . ولعل أبرز النظريات في وسائل الاتصال التي جاءت معبرة عن هذا الموقف المتناقض ، والتي هي وليدة اكتساح التكنولوجيا للمحتوى الانسانى ، هي آراء المفكر الكندى المعاصر مارشال ماكلوهان Marshall McLuhan اذ يقول ماكلوهان ان وسيلة التوصيل هي في حد ذاتها الرسالة (The Medium is the Message) ، أما المحتوى فلا قيمة له او دلالة . - وماكلوهان يؤسس نظريته على أن الانسان في عصور الامية الاولى - وقبل اختراع الكتابة - كان يعتمد على مجمل حواسه البصرية والسمعية للحصول على المعلومات ، فلما جاءت الكتابة وتلتها الطباعة أكدت الكلمة المكتوبة اعتماد الانسان على جانب الرؤية ، نظراً لاعتماده على القراءة بالبصر ، واهملت حاسة السمع . ولكن مع التطور التكنولوجى الحديث عاد الانسان - من حيث وسائل الاتصال - الى الاعتماد على مجمل حواسه . وجاءت الاختراعات المختلفة كالتليفون والراديو والتلفزيون والسينما وما اليها مؤكدة الجانب السمعى الى جانب الرؤية . وماكلوهان يرى هذه الوسائل امتداداً خارجياً لجهاز الانسان العصبى . ورغم الشهرة التي حظى بها ماكلوهان في السنوات الخمس الأخيرة الا أن نظريته تلقى اعتراضاً شديداً من عدد من المفكرين وعلى رأسهم ريبيكا وست Rebecca West التي نددت به تنديداً كبيراً في محاضرة مشهورة أمام رابطة الأدب الانجليزى English Association في يوليو عام ١٩٦٩ (٣) ، وأساس الاعتراض الفاء ماكلوهان للمحتوى الحضارى والانسانى للرسالة التي تحملها وسائل الاتصال هذه . بيد أن هناك جانباً ايجابياً في نظرية ماكلوهان وهو اعتقاده أن الكرة الأرضية أصبحت بفضل هذا التقدم التكنولوجى في وسائل الاتصال - أشبه « بالقرية العالمية Global Village » ، بمعنى أن العالم يسوده الآن ما كان يسود مجتمع القرية من ترابط بين أوصاله من حيث المسافات الزمنية والمكانية ، ومن حيث اهتمام الناس بمشكلاته ككل .

هذا الاحساس بما يمكن أن يسمى « عالمية الانتماء » قد اضاف تناقضاً جديداً لتناقضات العصر الذى شهد - في نفس الوقت - حربين عالميتين ، وظهور المبادئ الشمولية الدولية التي تحل نفسها محل الأديان . أما عن الحروب العالمية فقد ساعد في اندلاعها وانتشارها وشدة

(٢) انظر مقالتي « الثقافتان بين س . ب سنو ومعارضيه . عالم الفكر المجلد الثاني العدد الرابع .

(٣) Rebecca West, McLuhan and the Future of Literature. Presidential Address of the English Association 1969.

جبروتها نفس التقدم التكنولوجي الذي دعم وسائل الاتصال . ويدكر على سبيل المثال عن الحرب العالمية الاولى أن شهراً واحداً فقط مضى بين مصرع ولي عهد النمسا الذي كان الشرارة الاولى للحرب ، وبين اشتباك الدول الاوربية كلها في هذه المعركة . وأصبحت الطائرة - مطية الانتقال للدول - أداة حرب مروعة التدمير في كلا الحريين . ولم تعد المعارك مقصورة على ميادين قتال يخوضها العسكريون ، وانما أصبح الدمار شاملاً للمدنيين البعيدين عن أرض المعركة . طلقة رصاص من فوهة مسدس شاب من قوميّ البوسنة على رأس الأمير النمساوي ، قتلت عشرة ملايين من البشر من اقطار الأرض في الحرب العالمية الاولى ، وقنبلة ذرية واحدة القيت على هيروشيما كانت كفيلة بانهاء الحرب العالمية الثانية لصالح الحلفاء . وارتعاشة خفيفة في الخط الساخن الذي يربط واشنطن بموسكو كفيلة باثارة وكالات الأنباء في العالم على مدى شهور . فاذا قلبنا الاتجاه الذي نسميه « عالمية الانتماء » على وجهه الآخر وجدنا له صيغاً مختلفة . فاذا كان القرن التاسع عشر قد شهد ظهور الدعوات القومية في اوربا ، وتفتت الخلافة العثمانية في الشرق الأوسط ، فان القرن العشرين قد شهد المناداة بمبادئ تتخطى الحواجز الاقليمية وتهدف الى عالمية التطبيق ، وهي بهذا تدعى لنفسها مكانة الأديان

وقد نتج عن هذا الشد والجذب في المضمار الدولي أن ضاقت الفجوات الثقافية بين الامم ، وتداخلت الحضارات بعضها في البعض مؤثرة ومستفيدة ، وتواكب الفكر بأنواعه في شتى بقاع الأرض ، وأصبحت العزلة في الجزيرة النائية التي داعبت خيال الحالمين ضرباً من المستحيل . والتمس الناس الوسائل - نتيجة لذلك - الى كسر الحاجز اللغوي الذي يعزل قوماً عن قوم ، واتخذ ذلك سبلاً متعددة .

كان لهذه القضايا التي أسلفنا الحديث عنها انعكاسها المباشر في الأدب الذي انتجه العصر ، وخاصة في الشعر . يقول ت . س اليوت :

« ان الشعر - في حضارتنا المعاصرة - لا بد أن يكون صعباً ، فهي حضارة معقدة تضم اشتاتاً متناثرة ، وعندما يقع هذا التعقيد والتشتت على احساس الشاعر المرهف ، لا بد أن يأتي شعره متراكباً يعبر بالكناية ، حاشداً للمعاني الشاملة في لغة هي بطبيعتها قاصرة » .

• • •

- ٢ -

في كتابه « الملاك الضروري : مقالات في الحقيقة والتخيل » (٤) يتناول الشاعر الأمريكي ولاس ستيفنس Wallace Stevens - العلاقة بين الواقع ، وقدرة الشاعر الخيالية - . كان الانسان فيما مضى مهياً لتقبل الاستعارات والكنائيات التي يتخذها قدامى الكتاب أمثال افلاطون رغم ادراكه لهذه الاستعارات عن الواقع ، فحين شبه افلاطون الروح بعربة ذات جوادين أحدهما أصيل والآخر ليس كذلك ، لم يكن في ذلك التشبيه ما يضر بالنسبة لافلاطون

ومعاصريه ، أما الآن فلسنا على استعداد لقبول مثل هذا التشبيه الذى فقد حيويته بالنسبة
الينا . ويعود السبب فى ذلك - فى رأى ستيفنس - لتعاظم ضغط الواقع على مرونتنا الابداعية .
الحياة اليومية تفرض علينا موقفاً سلبياً ازاء جمحات الخيال . يقول ستيفنس :

« لقد حرّمنا الأشياء العظيمة ، وأصبحنا نعيش فى نطاق ضيق من الميثولوجية
المحلية ، سياسية ، واقتصادية ، وشعرية تفرض علينا تناقضاتها . ويصاحب هذا
انعدام السلطة التى يمكن الرجوع اليها اللهم الا سلطان القهر الفعلى والمحتمل ... »

كذلك كان لانتشار التعليم اثره فى مد سطوة الواقع : فأتيح لكل انسان ان يأخذ
بطرف من التاريخ ، والفلسفة والأدب ، واتسعت دائرة الطبقة المتوسطة بما عرف عنها
من تفضيل للأشياء الملموسة ، وتغلّفت الأفكار الليبرالية فى نفوس العامة - أصبحت كل
هذه مظاهر عادية للحياة اليومية . طريقتنا فى الحياة والعمل ألفت بنا فى أحضان
الواقع أصبح الانسان يعيش فى مجموعات فى مستوطنات اسكانية وليس السبب
فى ذلك ازدياد التعداد فحسب . فالمرء يستلقى على السرير فى أمريكا ويدير المذياع
فيسمع القاهرة . وهكذا لقد ضاقت الشقة . نحن نأتنس بقوم لم يسبق لنا رؤيتهم
قط ، وهم يأتنسون بنا »

ويستطرد ولاس ستيفنس Wallace Stevens قائلاً :

« على أن ما عنيته بضغط الواقع ، هو أن تؤثر فينا الاحداث الخارجية بدرجة
تنتفى معها أى قدرة على التأمل . وينبغى أن نأخذ فى الحسبان عند تقرير هذا أن ثمة
جيلاً بأكمله يعانى من ذلك ، وأن العالم بأسره قد دخل فى حرب ، وأن ندرك خطر ذلك
بالنسبة للخيال البشرى ... منذ سنين تركزت مشاعر العالم حول أحداث جعلت
وتيرة الحياة كأنما البشر يتحركون فى فترات هدوء تتخلل الأنواء الهوج . انقطاع الصلة
بيننا وبين الماضى وزواله أوحى بزوال المستقبل أيضاً . وقليل من معتقداتنا ما صدق
.. والحرب الآن ما هى الا مظهر جزئى لحالة عراك شاملة . لم تكن حروب نابليون
بذات تأثير على الكتاب والشعراء الذين عاصروها . ولعل ضعف ادراكهم يشبه ضعف
ادراكنا للانفجارات المبهمة التى تحدث داخل الصين ... اما نحن الآن فاننا نجابه
مجموعة من الاحداث لا نستطيع تهدئة اثرها على العقل فحسب ، وانما هى تستثيرنا
الى العنف ، والى الالتفات المباشر لما هو واقع حولنا ، وقد تجتاح حياتنا كلها .. وهذه
الاحداث تتتابع فى كثرة وسرعة بحيث تمتلك وجودنا كله . وهذا ما عنيته حين تحدثت
عن ضغط الواقع ، وهو ضغط عقيم ومستمر سيؤدى حتماً الى نهاية حقبة فى تاريخ
الخيال البشرى وبداية حقبة جديدة . ومن خصائص الخيال أنه دائماً على شفا عهد
جديد ، لا لأن هناك خيالاً جديداً ، ولكن لأن هناك حقيقة او واقعاً جديداً (ه) » .

حصيلة هذه الفقرات من كتابات ولاس ستيفنس Wallace Stevens الرئيسية فى النقد
لا تودى الى القول - كما زعم البعض - بأن ستيفنس كان شاعراً جمالياً متصلاً من الواقع ،
مستغرقاً فى الصياغة اللفظية ، والتراكيب الملفرة . وانما الأمر كما يبدو أن الواقع يفرض

نفسه على قدرات الشاعر فيفصله عن ماضيه ومستقبله في غمرة الأحداث المعاصرة التي تستحوذ عليه ، وتشكل رؤياه . وفي شعر ولاس ستيفنس ما يشير الى أن ادراك الواقع يكون أوضح لدى الرجل الذي قرغ عقله من آثار الماضي وأحلام المستقبل ، ليتقبل اللحظة الواقعة كما هي دون رتوش ، دون إضافات من خبرات الأجيال السابقة وميثولوجياتها ومعتقداتها ، ودون آمال أو أحلام مستقبلية قد تراود العقل المكتنز بالمعلومات . خذ مثلاً هذه القصيدة :

ادراك الرجل ذى اليد الصناع (١)

انطلاقات المرء العظمى ، وحمامات الأحد
وزغاريد المرء في زفاف الروح
تحدث كما تحدث . اذن فالسحب الزرقاوية
حدثت فوق البيت الخالى ، وأوراق
الزهور لها صليل الذهب
كأنما هناك من يسكنه . فيض من البياض
تفجر من السحب . كذا رمت الرياح
بقوتها الملتفة حول السماء



هل لك أن تقول أن طائر الزرّيق قد ينقض
فجأة نحو الأرض ؟ انها قرص ، الأشعة
حول الشمس ، القرص يحيا بعد الاسطورة .
عين النار في السحب تحيا بعد الآلهة .
أن نتخيل حمامة ذات عين حريرية
وأشجار الصنوبر كأنها أبواق ، هذا قد يحدث ،
وجزيرة صغيرة تعج بالأوز والنجوم :
لعل الرجل الجاهل هو وحده
الذى يتاح له أن يقرن الحياة بالحياة
أى بالحس ، بالقرينة اللؤلؤية ، الحياة
التي تندفق حتى في البرونز القارس .

فالرجل ذو اليد الصناع ، هو الرجل الذى يعتمد على مهارته اليدوية ، والذى ليست به حاجة الى الفهم العقلى أو الميتافيزيقى لما يجرى حوله أو ما يراه من أحداث . ادراك هذا الرجل لما حوله من أشياء تابع من احساس مباشر وخبرة وثيقة بها ، فهو ادراك حيوى حسى نابض ، وليس عقلياً مجرداً مستمداً من نظم فكرية لا تعتمد على الخبرة المباشرة . وهذا معناه أنه « يقرن الحياة بالحياة » ، بمعنى أنه يزاوج بين المدركات فى الخارج ، وبين احساسه الداخلى بها ، وهو احساس صارخ ، مثل « الحياة التى تدفق حتى فى البرونز القارس » . فى نظر ستيفنس هذا

الاحساس المباشر ، أو قل هذه الخبرة المباشرة التي لا تفتدى بنظم عقلية مجردة ، تؤدي الى معرفة الحقيقة بما هي واقعة . فالصدق عند ستيفنس هو ما هو واقع كائن ، وليس أمرا مجرداً ذا وجود عقلي فقط . فقرص الشمس هو قرص ، له وجود طبيعي في السماء ، أمر ملموس يدرك بالنظر الحسي . ومن الخطأ أن نتخيل الشمس كنها ميتافيزيقياً ، وأن نحكي حولها الأساطير ، وأن نضفي عليها الألوهية . هذه الأوهام الخيالية ستتداعى مع الزمن لأنها أمور غير ملموسة وليس لها وجود حسي ، ويبقى قرص الشمس ، ذو الوجود الطبيعي ، له صفة الديمومة ، بما هو واقع .

ستيفنس اذن يلفي كل ما هو ميتافيزيقي ، وينكر المجردات ، ويؤكد في شعره أنه لا يمكن التثبت الا من الواقع الحاضر ، لأننا لا نملك الوسيلة لادراك غيره . هذا هو محتوى قصيدته التالية :

موت جندي (٧)

تتقلص الحياة ، ويحين الحين
 كأنما هو فصل الخريف
 ويسقط الجندي
 انه ليس شخصية تقام له ليال ثلاث
 ويفرض فراقه
 ويطلب له الموكب الجنائزي
 الموت مطلق ، ودون تذكار
 كأنما هو الخريف
 حين تتوقف الريح ،
 حين تتوقف الريح ، وعبر السماء
 تجري السحب ، رغم ذلك
 في اتجاهها .

الموت هنا حقيقة في ذاتها ، ليس له المعنى الديني كالانتقال من حياة دنيا الى حياة اخرى ، وليس له المعنى الأخلاقي الذي قد يتضمن التضحية أو الفداء ، ولا يلفه الوقار والخشوع الذي يقرنه به الناس عندما يقيمون الجنائز ، وإنما هو حادث وقع للجندي - هو تفرط طبيعي مثل تفرط الفصول حين قدوم الخريف ، وهو حادث جزئي من جملة أحداث جزئية مثل توقف الريح الذي لا يمنع السحب - مع ذلك - من السريان في اتجاهها . . « الموت مطلق - دون تذكار » حادث اللحظة الحاضرة ، لا يرتبط بالماضي ، ولا أثر له على المستقبل . وهو في ذلك - مثل قرص الشمس في القصيدة السابقة - القيمة الواقعة ، معناه في حد ذاته ، وليس في دلالة رمزية مجردة خارجة عن كنهه .

لعل من أهم قصائد ولاس ستيفنس Wallace Stevens التي أجمل فيها اتجاهه الفلسفي هي قصيدة صبيحة الأحد Sunday Morning وهي طويلة مكونة من ثمانى مقطوعات . تفتقر صبيحة

الأحد في ذهن عامة الناس بالذهاب الى الكنيسة وأداء الفروض الدينية التي هي واجب ينوه عن ولائهم الميتافيزيقي من جهة ، ويربطهم بالماضي وبالتقليد المسيحي من جهة اخرى . غير أن ستيفنس Stevens يفاجئنا في مطلع القصيدة بصورة لسيدة قد خرجت لتوها من غرفة النوم لتستلقي في استرخاء على كرسى ممدد في الشمس لتتناول طعام الافطار من قهوة وبرتقال ، وقد انغمست في حاضرها بكل احساسها بحيث أن الماضي وما يحوط به من قداسة اندثر تدريجياً وأصبح مواتاً :

الاسترخاء في رداثها المنزلى ، وافطار
متأخر من القهوة والبرتقال في كرسى مشمس ،
وحرية البقاء الخضراء
مرتسمة على البساط ، يتشبع معها
الصمت المقدس للتضحية التليدة .

ومن طبيعة الامور أن تسأل السيدة نفسها صبيحة الأحد عما يلزمها بتقديس الموتى - وقد أصبح المسيح في خبر كان . وتسأل :

ما قيمة الالهية اذا كانت لا تأتي
الامع الأشباح الصامتة وفي الأحلام ؟
ليس الأجدى أن تجد الراحة في الشمس ،
وفي لاذع الفاكهة ، والأجنحة الناصعة الخضراء
أو في بلسم الأرض وجمالها
أشياء ممتعة كالأفكار السماوية ؟
لا بد أن تحيا الالهية فينا
عواطف المطر ، وخلجات الثليج المتساقط ،
وأسى الوحدة ، أو التهليل
المنفرج لأزاهير الغابة ، وأعصار
المشاعر في الطرق المبتلة ليالى الخريف ،
الباهج والالام في ذكرى
شجيرة الصيف ، وغصن الشتاء .
تلك هي الخطط المرصودة لروحها .

هي لا ترى قداسة في الايمان بالله المنزه عن كل شيء ، المجرد من الصفات المادية ، والذي يأتي ذكره في لحظات التأمل الخالصة ، والاستغراق الروحي . وانما الدين بالنسبة اليها - وهي في هذا تمثل وجهة نظر ستيفنس نفسه - هو الايمان بالمدرجات الحسية ، لأن هذه الملموسات هي التي تمثل الحقيقة الفعلية ، في الدوق ، والنظر ، والاحساس المادى بدفع الشمس ، وتقلبات الطبيعة ، وازدهار الغابة . وتمضى السيدة في محاولتها استكناه الأديان السابقة فتمر بالميثولوجيا اليونانية القديمة ، رافضة اسطورة كبير الالهة زيوس ، رغم ما قرن به عند اليونان

القدامى من صفات تكاد تكون انسانية . ثم هى تتساءل عن حقيقة الفناء ما هو ؟ وعن الحياة الاخرى اهى استمرار دائم ؟ .

الا يحدث تغير الموت في الجنة ؟
الا تسقط الفاكهة الناضجة ، ام تظل الشجيرات
تحمل اثقالها في تلك السموات السفلى
دون تغير ، رغم انها تشبه أرضنا الزائلة
بأنهار مثل أنهارنا تنتهى في بحار
لا تجدها ، وشطآن متراجعة ...



انها تسمع ، فوق تلك المياه التى لا تخر ،
صوتاً يصيح « القبر في فلسطين
ليس قوساً تتراخى تحته الأرواح .
انه قبر يسوع ، حيث دفن » .
نحن نعيش في سديم قديم من الشمس
أو موئل قديم من النهار والليل
في عزلة الجزيرة ، منطلقين أحراراً .
من ذلك المحيط المتسع لا مهرب .
الغزلان ترتع فوق جبالنا ، والحمام
يهدل من حولنا في صيحات تلقائية ،
والتوت الحلو ينضج في البرارى ،
وفي عزلة السماء ، في المساء
أسراب الحمام الهائمة تهدل
في غموض بينما تخفق
منحدرة الى الظلام ، أجنحتها المبسوطة .

هى أولاً تنكر فكرة الأزلية ، لأنها لا تخضع لمنطق العقل ، وتدلل على هذا بالتساؤل عن طبيعة الجنة ، وكيف يكون النضج دائماً فيها ، مع أن النضج آية انتهاء عمر الفاكهة وسقوطها . وبعد فقرات مطولة يكرر فيها ستيفنس ما ذكره ضارباً بمختلف الأمثلة ينهى القصيدة بهذه الصيحة التى تسمعها السيدة باذن العقل . ومؤداها أن المسيح ليس الهاً ، وأن فكرة صلبه وارتقائه الى السماء اسطورة لا تمت للواقع ، وأن قبره في فلسطين ما هو الا مكان دفن فيه رجل .

ويؤكد ستيفنس مرة اخرى القيمة المادية للحظة الواقعة ، وتجزئة الوجود زمانياً ومكانياً . فهو لا يرى اتصالاً بين لحظات الزمن ، يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل . ولا يرى العالم على أنه متناسق الأطراف ، وانما هو كتلة سديمية انفصلت عشوائياً من الشمس ، ويشبه الأرض

وسط الفضاء ، بأنها جزيرة يحيط بها محيط متسع ، وهي محصورة فيه . ومجرى الأحداث .
ممثلًا في الفزلان الرائعة ، والحمام الساربة ليس نسقاً مطرداً ، وإنما هو اضطراب لا هدف له .

• • •

بعد هذا العرض السريع لمجمل آراء ولاس ستيفنس كما وردت في كتابه « **الملاك الضروري** »
ولبعض قصائده ، يصبح من نافلة القول أن نشير إلى أن ستيفنس هو ابن للعصر ، يعبر شعره
بشكل إيجابى واضح عن الدعوة المادية التي نحت إليها الاتجاهات التي أشرنا إليها في صدر هذا
البحث ، كما ينطوى شعره على رفض للمسلمات الروحية التي دعت إليها الأديان .

- ٣ -

إذا كان ولاس ستيفنس قد وقف موقفاً إيجابياً من فلسفات العصر المادية ، فإن ت. س. اليوت
T. S. Eliot - على النقيض من ذلك - رفض هذه الفلسفات رفضاً باتاً ، واعتصم بحبل
الكاثوليكية ، وهو مذهب يتخذ موقفاً مغالياً من هذه الفلسفات . وقد أوضح اليوت موقفه هذا
صراحة حين أعلن بناء على توجيه استاذة أرنج بابيت Irving Babbitt أنه « كلاسيكى في الأدب ،
ملكى في السياسة ، وكاثوليكي في الدين » . وذهب اليوت إلى حد الدعوة بأن يعاد النظر في
أمر الثقافة الأوروبية بوجه عام بحيث تثبت دعائمها على أسس كاثوليكية مسيحية (أنظر كتابه :

Notes Towards the Definition of Culture

مذكرات نحو تعريف الثقافة :

على أن اليوت لم يأخذ الكاثوليكية بمعناها الضيق الذي يؤكد جانب الطقوس والشعائر ، وإنما أفاد
من هذا المذهب من حيث دعوته إلى تجاوز الحواجز القومية في سبيل خلق مجتمع إنسانى
دينى مترابط ، ومن حيث اهتمامه ببقاء الروح ومسراها في العالم الأخرى . ومن هنا كانت
محاولات اليوت لخلق لغة جديدة للشعر تجتاز الحواجز الإقليمية من ناحية ، وتحاول أن تذلل
العقبات في سبيل الدلالة على المفاهيم الروحية والكونية التي يحاول الشاعر تقصيصها .

ورغم أن اليوت أعلن اعتناقه للكاثوليكية رسمياً عام ١٩٢٧ إلا أن شعره السابق لذلك
التاريخ - وأهمه قصيدة **الأرض الموات** The Waste Land - يعتبر الدين هو الملائم الأسمى من
خطايا العصر بما شمله من مادية ، وانغمار في الزمن ، وبحث عن الكسب ، على حساب القيم
الروحية ، والمبادئ والتضحيات السامية .

وقد أثارت قصيدة **الأرض الموات** The Waste Land منذ ظهورها عام ١٩٢٢ الكثير من
التعليقات والتساؤلات ، وأدلى فيها كل ناقد بدلوه . ومن طريف ما يذكر تعليق اليوت نفسه
على هذه القصيدة خلال إحدى محاضراته بالولايات المتحدة ، قال :

« أزعج مختلف النقاد اليوت الشرف حين فسروا القصيدة على أنها نقد للعالم المعاصر ،
واعتبروها حقاً قطعة هامة من النقد الاجتماعى . أما بالنسبة اليوت فإنها لم تعد أن تكون تسرية
لشعور شخصى - غير ذى أهمية بالمرة - بعدم الرضا عن الحياة ، أن هى الا قطعة من الململة
المنظومة » .

قد تكون هذه قولة متواضعة من رجل جلس على قمة المجد الشعري ، ولكنها تنبئ عن حقيقة
هامة في موقف اليوت ، إذ ندرك من هذا التعليق - على خلاف ما شاع من أنه يؤمن بالقيمة
الموضوعية (اللاشخصية) للأدب Impersonal Theory - أن فلسفة اليوت ونظراته الاجتماعية

نابعان من مصدر الوجدان والخبرة الشخصية . والرجوع الى خطابات اليوت المعاصرة لكتابة القصيدة ، والتي نشر بعضها في مقدمة الطبعة المصورة لمخطوطة **الأرض الموات** ، يؤدى بنا الى الاعتقاد أن ظروف اليوت الخاصة كانت مهينة لكتابة مثل هذه القصيدة . والوقت قد حان في رأينا لاعادة النظر في هذه القصيدة وغيرها من شعره ، على ضوء ما تكشف من حياته الخاصة ، بعد وفاته عام ١٩٦٥ (٨) ، لا سيما بعد أن اتضح من دراسة المخطوطة أن عزرا باوند Ezra Pound كان له دور أكبر مما نتصور في اعداد القصيدة في صورتها الحالية ، وأنه حذف أجزاء كبيرة من النص الاصلى ، واعمل قلمه فيما تبقى بالتعديل والتنقيح ، مما دعا اليوت الى اهداء القصيدة اليه واصفاً اياه بأنه « الصناع الأعظم » . كذلك كان لزواج اليوت الاولى « ثيفيان » توجيهات فيما يتعلق بانتقاء الالفاظ ، والمزاج العام لبعض أجزاء القصيدة كما يبدو من الهوامش التي ظهرت بخط يدها في المخطوطة (٩) .

ومن أهم ما ينبغي التنبيه اليه بالنسبة لاليوت أنه شاعر نشأ في الولايات المتحدة ، ثم هجرها - رغم اعتراض أبويه وحرمان ذريته من ميراث العائلة - الى أوروبا حيث درس قليلاً في السوربون ثم استوطن إنجلترا . فهو بهذا قد اجتث جذوره من مجتمعه واسرته ليعيش نبأً غريباً في بيئة أخرى . ولعل هذه كانت ولا تزال - ظاهرة عامة بين ادباء الغرب ، إذ نجد عزرا باوند نفسه - الأمريكي الأصل - يهاجر الى أوروبا متنقلاً بين بلادها ومستقراً في النهاية - بعد فترة احتجاز طويلة في مستشفى عقلى بأمريكا - في إيطاليا حيث توفي في نوفمبر سنة ١٩٧٢ . ونرى جيمس جويس هاجراً دبلن في أيرلندا ليعيش فترة في فرنسا ، ثم ليعمل بالتدريس في تريسته ، وجوزيف كونراد البولندي الأصل ، الانجليزى بالاستيطان يجوب آفاق البحار على ظهور السفن . وقد ازدادت هذه الظاهرة وضوحاً وتأكيداً على مر الزمن ، وأصبحت الهجرة متبادلة بين جانبي الأطلسي فحينما يستوطن انجلترا الشاعر الأمريكي روبرت لاويل Robert Lowell يهاجر الشاعر الانجليزى أودن Auden الى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٣٩ حتى ١٩٧١ ليعود مرة أخرى الى إنجلترا ويقيم في أكسفورد وهلم جرا . . .

هجرة اليوت هذه زادت من احساسه بماسميناه « عالمية الانتماء » من ناحية ، ولكنها اكدت أيضاً شعوره بالمأساة الذي يأتي من انفصام المرء عن جذوره في الأسرة ، وفي البيئة ، وفي التقليد الفكرى والاجتماعى . نلتقى في مطلع قصيدة **الأرض الموات** بجمهرة غير متناسقة ولا مترابطة من رواد منتجع صيفى في ميونيخ ، يتحدثون لغات مختلفة ، وتصطدم عباراتهم بعضها ببعض ، وينعدم الشعور بالأمن لديهم ، وتسودهم رغبة في الاستخفاء والنسيان . وهم في ذلك يمثلون حال المجتمع في هذا العصر ، مجتمع أعمته الخطيئة عن القيم الروحية ، وعن التضحية التي كانت سمة مميزة لعصور المسيحية الزاهرة . الناس الآن يلجأون الى العرافة مدام سيزوستريس Sosotris بدلاً من الكاهن ، ويتلقون منها النصيح بما يخالف معنى الخلاص في المسيحية ، فهي قد قصرت عن فهم معنى « التعميد » ، فتنصح المسترشد بها بأن « يتجنب الموت غرقاً » ، كما أنها لا ترى « الرجل المشنوق » - وهى اشارة رمزية من اليوت الى عدم ادراكها « المسيح المصلوب » .

Sencourt, T. S. Eliot, A Memoir, London 1971.

(٨) انظر مثلاً كتاب :

T. S. Eliot: The Waste Land; a facsimile and transcript of the original drafts including (٩) the annotations of Ezra Pound/Edited by Valerie Eliot. Faber, 1971.

وقد اقتبس اليوت أساساً لقصيدته أسطورة « الأرض الموات » كما وردت في كتاب جيسى وستون Jessie Weston المسمى « من الطقوس إلى الرومانس From Ritual to Romance » كجزء من مجموعة أساطير تعود إلى العصور الوسطى تدور حول الكأس Grail المفتقد الذي زعم أن بعض دم المسيح أودع فيه بعد صلبه . ومجمل هذه الأسطورة - وهى أيضاً من أساطير الخصب والنماء - أن أحد الملوك أنفورتاس Anfortas قد ارتكب الفاحشة، فكتب عليه العقم ، وعلى أرضه أن تصبح مواتاً ، حتى يأتي الفارس پرسيفال Percival فيقوم برحلة شاقة إلى أعلى الجبل حيث الكنيسة التى تؤدى فيها حفلة « التعميد » والتى من شأنها أن تزيل الخطيئة وتكفر عنها . هذا هو منطلق القصيدة ، ولكن اليوت يدور بنا في جولات تأخذنا من الحضارة المسيحية ومن دانتي Dante رافع لوائها في العصر الوسيط ، إلى الحضارة اليونانية القديمة ، إلى حضارات الشرق القديمة ممثلة في البوذية وديانات الهند القديمة ، إلى شكسبير عصر النهضة والمدرحين الإليزابيثيين ، إلى الشعراء الرمزيين الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر أمثال بودلير ، وثرلين - هذا عدا ما تضمه القصيدة من إشارات مختلفة أخرى إلى القديس أوجسطين ، والحضارة المصرية القديمة وغير ذلك ، وما يدل تركيبها السيمفوني عليه من تأثير بالأشكال الموسيقية ، وخاصة بموسيقى سترافنسكى Stravinsky الذى كان لمعزوفته Sacre du Printemps أو قدسية الربيع الأثر الأول في الإحياء لاليوت بكتابة القصيدة (١٠) .

ويمضى بنا اليوت خلال القصيدة مستعرضاً أنماط الخطيئة وأشكالها على مر العصور ، وفي مختلف طبقات المجتمع . ففي القسم الثانى من القصيدة نلتقى بسيدة الطبقة الراقية العصبية التى تمارس الجنس كنوع من الترويح ، وكجزء من الروتين اليومي ، ثم نزل بعد ذلك إلى البار العمومي حيث نستمتع لحديث امرأتين من العامة ، تناولت أحدهما حبوب الاجهاض ، مما كان له الأثر على قدراتها الجنسية ، وهى تنتظر زوجها العائد من الحرب ، وتخشى ما سيكون لمظهرها المتداعى من أثر على حياتهما . وتساءل إحدى المرأتين سؤالاً ذا مغزى « لم الزواج ان لم يكن هناك رغبة في الإنجاب ؟ » . وفي القسم الثالث نرى الزوجة مسز پورتر Mrs.Porter تمارس الجنس تبذلاً ، والضاربة على الآلة الكاتبة التى تتخذها بشكل آلى دون أن ترى في ذلك ما يعيب ، ويصل الأمر إلى أقصاه عندما نرى الجنس يمارس كوسيلة للكسب . عندما تصل القصيدة إلى هذه الدروة القصوى يفاجأ القارئ باقتباس من اعترافات أوجسطين

« ثم أتيت من بعد إلى قرطاجنة » .

ويأتى هذا الاقتباس من سياق يتحدث فيه أوجسطين عن فورات شبابه الذى خلفه من ورائه ليهتدى بنور الإيمان . وكأنما اليوت يشير بهذا الاقتباس إلى أن الهداية ممكنة رغم تردى المرء في أقصى مهاوى الرذيلة . وقد سمي اليوت هذا القسم « موعظة النار » قياساً على الموعظة التى وجهها بوذا إلى أتباعه وتحمل هذا الاسم . والنار هنا رمز مزدوج للرغبة الجامحة ، والتطهر منها في نفس الوقت .

يلي ذلك القسم الرابع المسمى « الموت غرقاً » والذي يدعو فيه اليوت إلى أن نأخذ العبرة من البحار الفينيقي الفريق فليباس Phlebas الذى ترك حياة فانية في السعى وراء الكسب المادى إلى حياة تطهيرية خالدة .

وفي القسم الخامس والآخر بعنوان « ما قاله الرعد » يصف اليوت رحلة المشقة الى أعلى الجبل التى يمتزج فيها وصف رحلة پرسيفال البطل المنقذ فى الاسطورة ، بوصف رحلة المسيح المنقذ حاملاً صليبه الى أعلى جبل كلفارى حيث ينفذ الصلب الذى يحمل معنى الخلاص فى المسيحية . والناس فى هذه الرحلة ظمأى الى الماء الذى هو رمز التطهر . والرعد ارهاص بالمطر ، ونزول المطر يبرأ من الخطايا ، ولكن دون ذلك أهوال . ويلخص اليوت السبيل الى اجتيازها فى ثلاث ، وهى مواد مأخوذة من الأوبانيشاد الهندية : أعط ، تعاطف ، اكبح : عطاء هو بذل النفس الى النهاية ، وتعاطف هو خروج النفس من سجن الأثرة الى الايثار ، وكبح هو ضبط للنفس عن الرغبات الدنيوية . اذا تحقق هذا فانه سيكفل « السلام الذى يفوق التصور » .

رغم ما ذكره اليوت عن قصيدة الأرض الموات من أن مصدر الهامها شخصى ، ورغم ما بداننا نعرفه من حقائق عن حياة اليوت الخاصة مما كان له اثر على تكوين القصيدة ، إلا أن مضمونها الدينى ، وبناءها القائم على قاعدة من حضارات مختلفة ، واسلوبها المسرحى فى التعبير - كل ذلك قد غلف العامل الشخصى فى غلاف سميك واره عن النظر دون أن يقلل من شأنه ، وأعطى للقصيدة دلالة عامة ، وأهمية بالنسبة للعصر بأكمله .

موقف اليوت هو موقف الرفض للفلسفات المادية التى قدمها العصر ، والحل فى رأيه هو الرجوع الى الدين ، وهو حل مارسه شخصياً باعتناق الكاثوليكية ، وظل ينادى به من خلال شعره الذى كتبه بعد الأرض الموات ، فى قصيدة أربعاء الرماد ، والرباعيات ، وكذلك فى مسرحياته وعلى رأسها اغتيال فى الكاتدرائية .

- ٤ -

لسنا هنا بصدد عرض لمعالجة العصر من الشعراء ، والا لتناولنا بالتفصيل جهابذة مثل عزرا باوند ، ووب . ياتس (١١) وروبرت جراقر ، وادوين ميور وغيرهم . ولكننا نعرض لاتجاهات رئيسية مختارين النماذج الدالة على هذه الاتجاهات من بين المعاصرين من الشعراء . وقد رأينا أن ولاس ستيفنس يمثل الاتجاه المنحاز لفلسفات العصر المادية ، و ت. س. اليوت يمثل الاتجاه المناهض لها . ونقدم الآن نموذجاً ثالثاً يُمضى بنا الى الجيل التالى لاليوت وستيفنس وهو الشاعر المعاصر و . ب. اودن W. H. Auden . فقد بدأ اودن حياته الشعرية فى أواخر العشرينات وخلال الثلاثينات من هذا القرن شاعراً ملتزماً وكانت آراؤه مزيجاً فريداً من الماركسية ومن آراء فرويد ، وكانت طبيعة هذه المرحلة الزمنية مواتية لاعتناق هذه الآراء ، فقد كانت أوروبا تعاني انهياراً اقتصادياً شديداً خلال الثلاثينات من جراء الحرب العالمية الاولى . وقد مهد هذا الانهيار The Depression الى نشوب الحرب العالمية الثانية . وكان مبدأ الماركسية حديث عهد فى التطبيق ، فأغرى الكثير من الشباب المفكر باعتناقه على أنه السبيل المخلص من متاعب العصر . ورغم ما يقال من أن ماركسية اودن فى هذه المرحلة الاولى لم تكن مطابقة تماماً لما ينادى به الشيوعيون ، إلا أنه من الواضح أن تأثر اودن بها لم يكن مجرد استهواء . وقد نصب اودن وصحه (سندر وماكنيس وداى لويس) أنفسهم دعاة سلام واصلاح ، واشتركوا بالفعل فى الحرب الاسبانية الاهلية كحملة لنقلات المرضى تعبيراً عن عدم رضاهم عن الحرب . فاذا قرأنا

(١١) افرد له مقال خاص فى باب « ادباء وفنانون » من هذا العدد .

شعر اودن الذى كتبته فى هذه الفترة وجدناه شعراً سياسياً اجتماعياً يعبر عن اتجاه معين يصور فيه انجلترا على انها اسيرة تعانى من العصاب ، وقد وخطها نظام اقتصادى عتيق ، وهى ماكادت تنتهى من حرب عالمية ، الا لتدخل فى حرب عالمية اخرى ، شاع فى أرجائها الجوع والبطالة ، وحق بالناس فيها نذير الموت من كل مكان . ولا يقصر اودن تناولها للمشكلة على اطار الجزر البريطانية وحسب . وانما عمقت أسفاره الى ايسلندا ، والمانيا والصين ، واشترآكه فى الحرب الاهلية الاسبانية من احساسه بعمق المشكلة وخطورتها العالمية . خذ مثلاً قصيدته التالية :

اسبانيا عام ١٩٣٧

بالأمس كل الماضى . ترامى لفة الاحجام
الى الصين عبر طرق التجارة ،
واستخدام لوح الحساب ، واكتشاف دوائر الطقوس الحجرية .
بالأمس اتخذت المزولة فى الأجواء المشمسة .

بالأمس تقدير التأمين بالبطاقات
الحدس بالمياه ، بالأمس اختراع
العربة الدارجة والساعات الدقاقة ،
وتدجين الأفراس ، وعالم الملاحة اللجب .
بالأمس تلاشى الجنيات والعمالقة ،
والقلعة ، كالصقر الساكن ، ترنو الى الوادى ،
والكنيسة مشادة فى الفأبة
بالأمس نحت صور الملائكة والميازيب الرهبة المنظر

ومحاكمة الهراطقة بين الأعمدة الحجرية ؛
بالأمس كان الجدل الكلامى فى الحانات
والشفاء المعجز عند نبع الماء ؛
بالأمس سببت المشعوذات . أما اليوم فالصراع .
بالأمس تركيب المولدات والمحركات الكهربائية ؛
واقامة الخطوط الحديدية فى الصحراء المستعمرة ،
بالأمس المحاضرة الوثيقة عن أصل الانسان
أما اليوم فالصراع .

بالأمس الايمان بالقيمة المطلقة للاغريقية
وانسدال الستار بعد موت البطل
بالأمس الصلاة للشمس فى الغروب
وتعظيم المجانين . أما اليوم فالصراع .

بينما يهمس الشاعر ، وقد فزع بين أشجار الصنوبر
أو حيث غنت مجارى المياه ، ملتفة أو منسابة
فوق الصخرة عند البرج المائل
« أى رؤياى . اعطنى حظ البحار » .

والمحقق ينظر من خلال أدواته
الى المجالات اللا انسانية ، البكتريا الشرسة
أو عطارذ الضخم وقد اكتمل :
« ولكن حيوات اصدقائى . انى اتساءل اتساءل »
والفقراء فى بيوتهم بلا دفء يخفضون صفحات
جريدة المساء : « يومنا خسارتنا . فلتريتنا
التاريخ الفعال ، المنظم ، والزمن
ذلك النهر المتعش » .

والأمم تلتئم اصواتها فى صيحة ، تنادى الحياة
التي تصوغ البطن المفرد ، وتتطلب
الخوف الليلي الذى لا مشاركة فيه :
« ألم تؤسس ذات مرة دولة المدينة المتطفلة،

« وتنشأ الامبراطوريات العسكرية لسمك القرش
والنمر ، وتقيم العش الهائى للبلبل المفرد ؟
تدخل ، انزل كالحمامة أو
كلاب الفاضب أو المهندس اللطيف ، ولكن انزل .

والحياة - لو انها اجابت - ستجيب من القلب ،
ومن العيون ومن الرئتين ، من حوائت المدينة وميادينها
« آه لا ، لست أنا المحرك ،
لست كذلك اليوم ، لست لك هكذا . لك أنا

التابع الدلول ، رفيق البار ، سهل الخداع:
انا ما تود ان تفعل ، انا قسمك أن
تكون خيرا ، وقصتك الفكهة ،
انا صوت شغلك ، انا زواجك .

« ما اقتراحك ؟ أن تبني المدينة العادلة ؟ سأفعل .
اوافق . ام انه اتفاق الانتحار ؟
الموت الرومانسى ، حسن ، اوافق ،
فانا اختيارك ، قرارك : نعم أنا اسبانيا .

لقد سمعها الكثيرون في أشباه الجزر النائية
على السهول النائمة ، في جزر الصيادين المتوارية
في قلب المدينة الخاسر
سمعوها وهاجروا كالسمان ، أو كبويضات الزهر
لقد تعلقوا كالهشيم - كالعنن بالقطارات السريعة
التي تتأرجح عبر الاراضي الظالمة ، خلال الليل ، خلال نفق الالب ،
وظفوا فوق المحيطات
ومشوا في الممرات : جاءوا ليهبوا حياتهم .

على هذا المربع الجاف ، ذلك الجزء الذي اقتطع
من افريقيا الحارة ، والصق في غير صقل باوروبا المخترعة
على هذه الأرض المسطحة والتي تخترقها الأنهار
اشكال حُمًانا محددة وحية .

ربما غداً يكون المستقبل ، دراسة الاجهاد
وحركة المعبين ، الاستكشاف التدريجي
لثمانيات الاشعاع (١٢)
غداً أرهاف الشعور بضغط الوجبات والتنفس (١٣)

غداً اعادة كشف الحب الرومانسي ،
وتصوير الغربان ، وكل البهجة ،
في ظل « الحرية » ، السائد
غداً ساعة قائد العرض ولاعب الموسيقى

غداً ، للفتية ، الشعراء يتفجرون كالقنابل
والتمشي على حافة البحيرة ، وشتاء التواصل الكامل
غداً سباق الدراجات
خلال الضواحي في آصال الصيف :
أما اليوم فالصراع .

اليوم ارتفاع لا مناص منه في احتمالات الموت
والرضا الواعي بالذنب في حقيقة القتل ،
اليوم بذل القوى
في سبيل الملزمة السطحية العابرة ، والاجتماع الممل

اليوم العزاءات المؤقتة ، والسيجارة المشتركة
والبطاقات في الجرن المضاء بالشمعة ، وموسيقى الحك
والنكات الخارجة ، اليوم
العناق المرتبك قبل الالم .

والنجوم ميتة ، الحيوانات لن تلتفت :
لقد تركنا ليومنا ، والوقت قصير
والتاريخ للمهزوم قد يقول وأسفا ،
ولكنه لن يساعد ولن يففر .

كانت الحرب الأهلية الإسبانية تمثل لجيل الثلاثينات ، ما كانت الثورة الفرنسية تمثله لمعاصريها من شباب الشعراء الانجليز في ذلك الوقت أمثال وردزورث وكولريديج ، كانت اسبانيا الثلاثينات تمثل لاودن رمز صراعات العصر السياسية والثقافية . وكان اودن يدرك أيضاً خطر انتشار الفاشية والنازية ممثلة في موسوليني وهتلر ، « تعظيم المجانين » ، وهو خطر غذاه الشعور الدائم بالقلق الذي تخلف عن الحرب العالمية الاولى . ورأى اودن أنه رغم تزايد هذا الخطر فان جيل العشرينات من الشعراء قد عزل نفسه عن مواجهة هذا الخطر ، ومن ثم فقد نادى اودن وصحبه من شعراء الثلاثينات ، بضرورة التزام الفنان بمسئوليته السياسية والاجتماعية، وأن عليه أن يقاوم القوى التي تفصله عن هذه المسئوليات ، وتجعل منه انساناً فريداً مغرباً منطوياً يهوم في غيبات مبهمة ، أو خيالات مريضة . ومما يذكر أن قصيدة « اسبانيا ١٩٣٧ » نشرت لأول مرة في صورة منشور ، تبرع اودن بحصيلة بيعه لجماعة « العون الطبى لاسبانيا » ورأى اودن في الحرب الأهلية الإسبانية موقفاً كان على الفنان فيه أن يكون ايجابياً اذا كان للفن ان يتحمل مسئوليته الاجتماعية في انقاذ الحضارة المهددة بالانهيار . وهو موقف فصل لانكوص فيه لأن :

التاريخ للمهزوم قد يقول وأسفا ،
ولكنه لن يساعد ولن يففر

واودن لا يرى الموقف في اسبانيا على أنه حادث جزئي منفصل عن مجرى التاريخ ، أو على أن له قيمة سياسية محلية ، كما أنه لا يراه بعين التعصب لمذهب معين ، ولكنه يرى في هذا الموقف معنى شاملاً مرتبطاً بحياة الانسانية في الماضي والحاضر والمستقبل . فالمقطوعات الست الاولى من القصيدة تعرض لمختلف أنشطة البشر في الماضي ، ويتضح منها حيوية الجنس البشرى وقوته وذكاءه ، الذي يصنع الحضارة ، منتشراً عبر طرق التجارة ، ومسيطرأ على البيئة بالوسائل العلمية . ولكن الصور ليست كلها مأخوذة من عالم التجارة والاستكشاف ، فهناك صور الحرب : - « القلعة ، كالصقر الساكن ، تنزل الى الوادي » ، وهناك المعتقدات الخرافية . فالمقطوعة الاولى تشير الى اكتشاف « يوم الحساب » ودوائر الطقوس الحجرية « ، وهى الدوائر التى كان الكهنة القدماى يقيمون شعائرهم بينها ، وهذه المقابلة ترمز الى الصراع الذى كان يؤمل أن تضع الحرب الأهلية الإسبانية حداً له فقد نما العلم مع الخرافة ، فهل كان لهذه الحرب ان تعنى النصر النهائي للعلم على قوى الشر والتخلف ؟ مثل هذا السؤال قد يثير اليوم شيئاً من الابتسام ، ولكن شعراء الثلاثينات كان تقديرهم أن ذلك ممكن .

وفي المقطوعات الثماني التالية يقدم لنا أودن أمانى الأفراد والجماعات في هذا المعترك ، فالشاعر يبحث عن رؤياه ، والفقراء يبتغون خلاصاً من أساتهم ، والامم تصيح طلباً لتلك القوة الدافعة التي حققت لها في الماضي ذلك التقدم الحضارى . والناس عموماً يضرعون طلباً لتدخل الله - كروح قدسية في صورة الحمامة - كما صوره فرويد في صورة الأب الحانى ، أو كروح العلم « المهندس اللطيف » ، ولكن الحياة تجيب أنه ما من قوة خارجية يمكنها أن تحل مشاكل الناس . « أنا ما ترغب أن تكون » . عليك أن تقرر أمر نفسك . امان تبنى المدينة العادلة ، أو أن تنتحر . ذلك هو الخيار الذى قدمه الموقف فى اسبانيا . ويعبر أودن في قوة عن استجابة الناس لنداء المسؤولية حين صور قدومهم زرافات ووحداً لكان الموقعة ليقدّموا حلاً عاجلاً لمشكلة الحياة . على الانسان دون غيره من الكائنات أن يقرر مستقبله ، فالتاريخ لا يرحم المهزوم .

ظل أودن يؤمن بقيمة الفن كعامل أساسى محرك للحضارة ، بيد أن تغيراً أساسياً طرأ على فهمه لمعنى الالتزام . وهو تغير نتج عن نضج نظريته الفلسفية ، واتساع دائرة خبرته وشمولها ، نظراً للمآسى التى داهمت العالم خلال الثلاثينات ، والتى وصلت قمته في نهاية ذلك العقد بنشوب الحرب العالمية الثانية . ويمكن تلخيص هذا التغير الذى طرأ على شعر أودن Auden فى انتقاله من موقف الداعية السياسى والاجتماعى الصريح ، الى موقف الفنان الذى يأخذ فى اعتباره ما يجرى فى المجتمع البشرى لينظر اليه نظرة متفلسفة متأملية ، ولكنه يرتفع بفنه عن أن يكون بروباغندا سياسية صريحة . ويلاحظ أن أودن بدأ مع نهاية الثلاثينات فى التحول أيضاً من الموقف الماركسى الراديكالى متجهاً نحو الدين . وقبل أن نخوض فى ايضاح هذا التحول نقدم هنا ترجمة لقصيدة « أول سبتمبر ١٩٣٩ » ، (تاريخ دخول هتلر بولندا) .

وهى قصيدة نستطيع أن نرصد فيها موقف التحول الذى وضحه آنفاً ، اذ فيها ينظر أودن الى النازية التى لم تكن تشكل فى رأيه خطورة سياسية أو عسكرية وحسب ، بل انه يرى فيها تقويضاً للأسس التى قامت عليها حضارة الغرب المسيحية .

أول سبتمبر ١٩٣٩

اجلس فى احد منعطفات
الشارع الثانى والخمسين
يفشانى القلق والخوف
بينما تتلاشى الامانى الذكية
لعقد منحط مخادع :
موجات من الغضب والخوف
تنداح حول رقع الارض
المشرق منها والمظلم
تسود حيواتنا الخاصة
عطن الموت الذى لا يوصف
يعكر ليل سبتمبر
يمكن للدراسة الدقيقة
أن تكتشف كل الجريمة

منذ لوثر حتى الآن
التي دفعت حضارة الى الجنون ،
وأن ندرك ما حدث في لنز (١٢)
والصورة الضخمة الراسبة في اللاشعور
التي كوئت معبودا معتوها
انا والناس نعلم
ما يعلمه كل صبية المدارس ،
ان من أصابه الشر
يقابله بالشر .

لقد عرف توكيد المنفى
كل ما يمكن ان تحويه خطبة
عن الديمقراطية ،
وما يفعله المستبدون ،
لفو العجائز الذي يقولونه
لقبر لا يبالى ،
حلل كل ذلك في كتابه ،
القضاء على نور العلم ،
والآلم الذي يكون العادات ،
سوء التدبير والحزن :
كل ذلك سنعانيه مرة أخرى

في هذا الهواء المحايد
حيث تستخدم ناطحات السحاب العمياء
كل ارتفاعها لتعلن
قوة الإنسان الجماعي ،
كل لغة تتنافس في
صب عذرها العقيم :
ولكن مندا الذي يعيش طويلا
في حلم محدود ،
من خلال المرأة هم ينظرون
وجه الاستعمار
والخطل الدولي .

(١٤) جدير بالذكر أن نيجنسكى أصيب بالجنون ، وانفصل عن فرقة دياجيليف .

The Diary of Vaslav Nijinsky, 1937, p. 44.

الوجوه داخل الحانة
تستمسك بيومها المعتاد :
لا بد ألا تطفأ الأنوار
وان يستمر عزف الموسيقى
كل التقاليد تتأمر
لتضفى على هذه القلعة
جو الدار المألوفة
مخافة ان ندرك حقيقة المكان ،
أننا في تيه الغابة المسكونة
أطفال فزعون من الليل
لم تكن أبدا سعداء أو خيرين ..
ليس اللغو العنيف الفارغ
الذى يصيح به الاشخاص المهمون
بأكثر خشونة من رغبتنا :
ما كتبه نيجنسكى Nijinsky المجنون
عن دياجيليف Diagilev
يصدق عن القلب العادى ،
فالخطأ الكامن فى عظم
كل امرأة وكل رجل
هو فى طلب مالا يمكن تحقيقه ؟
ليس الحب الشامل
بل فى أن نظفر بالحب وحدنا ؟

من الظلام المحافظ
الى الحياة الاخلاقية
يأتى معتادو السفر
يعيدون قسَم الصباح ،
« ساصدق زوجتى
سأزيد تركيزى على عملى » ،
ويستيقظ المحافظون العاجزون
ليستأنقوا لعبتهم الاجبارية :
من له بتحريرهم الآن ،
من يسمع الأصم ،
من ينطق عن الآخرس ؟

كل ما لدى صوت
لاكشف الاكذوبة المغلفة
الاكذوبة الخيالية فى عقل
رجل الشارع الشهوانى
واكذوبة السلطة
التي تخترق ابنيته عنان السماء :
ليس هناك شئ اسمه الدولة
ولا أحد يعيش فريدا ،
الجوع لا يترك الخيار
للمواطن او للشرطة ،
اما أن يحب أحدنا الآخر أو نموت .

عالمنا يرقد فى غيبوبة
دون مدافع تحت الظلام ،
ومع هذا ، فنثار الضياء
فى كل مكان يبرق
حيث يتبادل ذوو العدل الرسائل :
فهل لى أنا ، الذى صنعت مثلهم
من الحب والرماد ،
واعانى مثلهم الضياع واليأس
ان أرفع مشكلة موجبة .

كان اودن - حين كتب هذه القصيدة - قد غادر انجلترا ليستوطن الولايات المتحدة ، ولم تكن هذه الأخيرة قد دخلت الحرب بعد : « هذا الغضاء المحايد » . فاودن يدرس الموقف النازى الذى ادى الى اندلاع الحرب فى ضوء اسبابه الدينية والتاريخية ، ويجد أيضا التعليل النفسى المبني على نظرية فرويد لأطماع هتلر . ويعود اودن بظهور النعرة القومية - التي كانت النازية الالمانية أخطر مظهر لها - الى مارتن لوثر (١٤٨٣ - ١٥٤٦) وهو ذلك الداعية الدينى الذى انشق على الكنيسة الكاثوليكية ، وكان انشقاقه هو بداية ظهور المذهب البروتستانتى . دعا لوثر الى التخفف من الاستمسك بالطقوس والشعائر التي كانت تحتملها الكنيسة الكاثوليكية ، وأن يكون اعتماد المرء أولا وقبل كل شئ على الايمان النابع من دخيلة نفسه ، وأعماق ذاته ، وليس على ولائه لنظام خارجى . ومن المعروف لدارسى حياة لوثر أن ثورته على نظام التبثل المتشدد داخل الاديرة ، كانت ترجع فى أحد أسبابها الى ما كان يعانيه لوثر نفسه من مرض فى الأمعاء . ومن هنا كان الربط السيكلوجى فى هذه القصيدة بين لوثر ومواطنه الالمانى هتلر الذى فسرت نزعته الديكتاتورية بحرماته من العطف الأبوى فى ضباه . وهناك مجال هام آخر للربط بين هاتين الشخصيتين الالمانيتين ، اذ كلاهما غالى فى الدعوة الى مبدأ القومية ، وبسمو الجنس الالمانى على غيره من أجناس البشر . فقد كانت هذه الدعوة أساسا اعتزاز لوثر بلفته الالمانية وترجمة الانجيل إليها فى وقت كانت اللاتينية فيه هى لغة الثقافة والدين ، وقد عبر لوثر عن آرائه هذه فى كتاب

معروف « الى النبالة المسيحية للامة الالمانية » . اما دعوى هتلر النازية فلا تحتاج الى تفصيل ، وهى الدعوى التى دفعت به الى المناداة بسيطرة المانيا على غيرها من الدول ، ومن هنا كانت الاشارة فى القصيدة الى « لئز Linz » حيث ارغمت النمسا على الاندماج فى المانيا . ولا يرى اودن أن لوثر مسئول عن بداية النازية فحسب ، بل انه مسئول مع غيره من مفكرى عصر النهضة فى خلق الهوة بين الفرد ومطالبه من ناحية ، وبين المجتمع والتزاماته الشاملة من ناحية اخرى . وهو مسئول أيضا عن بلر بدور الدكتاتورية . وليست النظم الاقتصادية الاخرى سواء الرأسمالية منها أو الشيوعية بأحسن حالا من النازية ، حيث انها تعتبر الفرد مجرد آلة اقتصادية للانتاج ، دون النظر للاعتبارات الانسانية الاولى . فالرأسمالية التى يرمز لها فى القصيدة بناطحات السحاب - هى نشاط « الانسان الجماعى Collective Man » الذى يعتمد على لغو المنافسة الذى لا طائل تحته ، وهى تقود الانسان الى حلم سطحي فارغ ، يخفى تحته القلق العظيم لما يمكن أن تؤدى اليه الامبريالية من مخاطر دولية . كذلك بنيت النظم الشمولية الاخرى (النازى منها والشيوعى التى تتجاهل أمر الفرد بشكل استبدادى) ، على اكذوبة كبرى ، وهى الاكذوبة التى توضحها كلمة استعارها اودن من مذكرات راقص الباليه المشهور فاسلاف نيجنسكى (١٨٩٠ - ١٩٥٠) Vaslav Nijinsky (١٤) ، يعلق فيها على قائد فرقته المعروف دياجيليف (١٨٧٢ - ١٩٢٩) « بعض السياسيين منافقون مثل دياجيليف ، الذى لا يرغب فى انتشار الحب الانسانى الشامل ، ولكن أن يصبح هو نفسه موضع الحب » . فهذه النظم لا تحقق للفرد العادى مطلباً أساسياً هو شرط حياته : « اما أن يحب أحداً الآخر أو نموت » .

هناك اذن تحول ملحوظ فى هذه القصيدة التى كتبت مع بداية الحرب العالمية الثانية ، فقد ترك اودن الموقف المفرط فى الراديكالية اليسارية الذى اتضح فى قصيدته السابقة « اسبانيا ١٩٣٧ » ودعا الى خلق توازن بين حاجات الفرد الانسانية ، وبين احتياجات المجتمع العادل . ولا يبنى اودن موقفه هذا على جدلية منطقية ، ولا على تعاليم مذهبية معينة ، وانما عبر عنه فى نهاية القصيدة ، بأنه استجابة لشعلة نورية ، لنداء داخلى .

وهناك العديد من القصائد التى كتبها اودن ، والتى ينعى فيها تجاهل محن الفرد وأرزائه ، بل وشخصيته الخاصة سواء كان هذا التجاهل من القدر ، أو من الدولة ، وقد اتخذ موقف اودن هذا شكلاً فلسفياً عميقاً مع نشوب الحرب العالمية الثانية واستمرارها . خذ مثلاً هذه القصيدة :

متحف الفنون الجميلة

حول الالم لم يخطىء قط
الفنانون العظام ، لكم فهموا
موقعه من الانسان كيف يلم بالمرء
بينما هناك من يأكل أو يفتح النافذة ، أو يتمشى فى سأم ،
كيف - بينما الكهول ينتظرون الميلاد المعجز
فى وقار وشغف - أن هناك دائماً
صبية ، لا يرضون بذلك ، يتزلجون
فوق صفحة البركة على حافة الغابة :

لم ينسوا قط
 أن أفضح الاستشهاد يأخذ مجراه
 بشكل ما في ركن ما ، في بقعة مهملة
 يمارس فيها الكلاب حياتهم الجروية ، ويحك فيها الحصان
 معززه في إحدى الشجرات .

خذ مثلاً رسم بروجل « إيكاروس » : كيف ينفض كل شيء
 في تراخ بعيداً عن المأساة : ربما سمع الحارس
 طشيش المياه ، والصرخة الملتاعة ،
 ومع هذا فهو لا يراه ساقوطاً مريعاً ، الشمس سطعت
 كما ينبفئ لها على الأرجل البيضاء وهي تنفمس
 في المياه الخضراء ، والسفينة الفاخرة المرفهة ،
 التي لا بد أن رأت ما يثير العجب ، فتى يسقط من السماء ،
 كان لها مرفأ تقصده ، فمضت تبجر في هدوء .

يكمن هول المأساة الانسانية ، في أنها تحدث في عزلة ، ودون أن تضطرم لها أفئدة الآخرين ،
 إذ أصبح الفرد كماً مهملاً مهما تماظمت آماله . ويتبين تحول اودن الكامل عن الماركسية في
 قصيدته التالية التي يأسى فيها لتلاشي انسانية الفرد ، ليصبح شيئاً مجهلاً ، في عالم تسود فيه
 التكنولوجيا ، وتحكمه البيروقراطية ، وتخضع فيه العلاقات البشرية لقيم غير انسانية ، وهو
 العالم الذي خلقت ظروف الحرب .

دروع أخيل (١٥)

فتشت عبر كتفه
 عن الكروم وأشجار الزيتون
 والمدائن الرخامية المستتبة
 والسفائن فوق البحار اللجبة ،
 بدلاً من ذلك نقشت يده
 على المعدن اللامع
 فضاء رهيباً مصطنعاً
 وسماء من صفيح
 سهل دون معالم ، أجرد داكن
 غير معشوشب ، ولا من دليل على حياة قريبة
 ليس به من ثمر ، ولا من مستقر .
 ومع ذلك تجمعت وقوفاً على صفحته الجرداء

جموع غير مستبينة
مليون عين ، مليون حذاء مصطفى ،
خلت من التعبير ، في انتظار اشارة .

من الهواء خرج صوت بلا وجه
ليثبت بالاحصاءات ان قضية ما كانت عادلة ،
في نبرات جافة مسطحة كالمكان :
لم يصفق لأحد ، ولم يناقش شيء ،
ومشوا صفاً بعد صف في سحب الغبار
مشوا بعيداً ينوعون بمذهب
منطقه ، في ظروف أخرى - ، يبعث فيهم الحزن !

فتشت عبر كتفه
عن شعائر التدين
الكباش البيضاء مزدانة بالزهور
القرايين والأضحيات ،
ولكن هناك على المعدن اللامع
حيث وجب أن يكون المذبح
رات - على ضوء شرارات كوره
منظراً جد مختلف

سلك شائك يحوط موقعا عشوائياً ،
حيث جلس موظفون في سأم (أحدهم أطلق ثكنة)
والخفر سال عرقهم لأن اليوم كان حاراً :
جمهرة من عامة الناس المهذبين
تتفرج من الخارج ، لم يتحركوا او يتحدثوا
عند اقتياد ثلاثة أشخاص شاحبين ، وربطهم
الى ثلاثة أعمدة غرست في الأرض .

هيلمان هذا العالم وعظمته ،
كل ماله وزن ، ويحتفظ بقيمته
أصبح في يد الآخرين ، كانوا صفاراً
ولا يأملون في النجدة ، ولم تجئهم النجدة :
ما شاءته ارادة الأعداء تم ، عارهم
أقصى ما يدعو به الاستنافل ، لقد فقدوا كبرياءهم
وماتوا كرجال قبل أن تموت أبدانهم .

فتشت عبر كتفه
عن رياضيين فى مبارياتهم ،
فتيان وفتيات يتراقصون
يحركون أطرافهم اللدنة
فى خفة وسرعة على نغم الموسيقى ،
ولكن هناك على المعدن اللامع
لم تنقش يداه حلبة للرقص
بل حقلا غطاءه الحشيش الكث .

فتى مشاغب ، وحيد ضائع
تلكا فى هذا الفضاء ، وطائر
فر الى مكان آمن من حجره المصوب :
أن تنفتصب الفتيات ، وأن يطعن ولدان
ثالثا ، كانت هذه بالنسبة له حقائق لا تناقش ،
وهو الذى لم يسمع بعالم يوفى فيه بالوعود ،
أو ييكى فيه انسان لشقاء انسان

هفيستوس صانع الدروع
ذو الشفائف الرقيقة ، ظل بعيدا
وثائيس ذات الصدر اللامع
بكت فى يأس
لما صنعه الاله
ارضاء لابنها القوى
ذو القلب الحديدى ، قاتل الرجال
أخيل الذى لم يكن ليعيش طويلا .

تعد هذه القصيدة احدى الروائع التى كتبها اودين بعد الحرب العالمية الثانية (اكتوبر ١٩٥٢) وهى تضع صورة الموقف الذى نشأ عن هذه المأساة فى القرن العشرين فى اطارها التاريخى الانسانى ، وكذلك فى مدلولاتها الدينية . ثائيس (أم أخيل الهومرية) تبحث عبثا فى درع ابنها عن الفضائل الكلاسيكية من نظام وأمن ، ولكنها بدلا من ذلك تجد سيطرة النظم الشمولية التى تففل القيم الانسانية ، واحساسات الفرد . وتبحث ثائيس عبثا عن الدين « شعائر التدين » ، ولكنها تجد منظر الاعدام الذى ينفذ فى أولئك الاشخاص ، بعد محاكمة لم يعرف فيها الحق من الباطل ، واودن هنا يشير الى أن العالم لم يعديفهم قدسية صلب المسيح وتضحيته . وفى النهاية تبحث ثائيس عن الفن من رقص وموسيقى ، ولكن بدلا من ذلك تجد المراهقة والانحراف النفسى ، والجريمة ، وهى ظواهر لا تبدو الا فى عالم ضاعت فيه القيم الاخلاقية والدينية .

بعد هذا العرض السريع ، يتبين لنا أن اودن بدأ شاعرا سياسيا يخضع الشعر لأغراض

تتعلق مباشرة بالمشاكل البيئية والظروف الاجتماعية المحيطة ، ويؤمن أساساً بالفكرة الماركسية ، ثم انتهى به الى الامر بعد الحرب العالمية الثانية الى تحول يكاد يكون شاملاً نحو الموقف المسيحي الذي يبلغ أحياناً حد التصوف . ويظهر من ذلك ان اودن - في تحوله هذا - وليد عصر قلق مدبذب بين اتجاهات متضادة ، ناءباً عاصير الحرب ، مما دفع بالشاعر الى أن يجد مرفأً هادئاً في الدين .

- ٥ -

إذا تركنا العمالقة جانباً ، (اذ من الصعب دائماً اخضاعهم لمنطق نقدي يهدف الى تبسيط الظواهر الأدبية) فإنا نستطيع أن نتبين اتجاهين متضادين سادا الشعر في إنجلترا وأمريكا منذ الثلاثينات حتى الآن . ورغم أن هذين الاتجاهين مختلفان جد الاختلاف ونابعان من أصول فلسفية متناقضة ، إلا أنهما مشيا متلازمين ومتوازيين لم يخفت أحدهما صوت الآخر . ولعل هذا في حد ذاته مظهر آخر من شيزوفرانيا العصر . ، أحدهما الاتجاهين يقدم المضمون الفكري للقصيدة على كل شيء ، ويخضع بناءها اللغوي لهذا المضمون ، ورائداً هذه المدرسة الشعرية هما وليام امپسون William Empson (١٩٠٦ -) في إنجلترا و I. A. Richards في أمريكا منذ (١٩٦٢ - ١٨٩٤) في الولايات المتحدة . أما الاتجاه الآخر فيهتم أساساً بالمضمون العاطفي للقصيدة ، ويعتبر القصيدة بمثابة اعتراف مخلص يقدمه الشاعر بما يجيش في وجدانه ولا تهمه الدقة والاناقة اللفظية بقدر ما يهتم صدق التعبير ، ويمثل هذا الاتجاه في إنجلترا ديLAN توماس Dylan Thomas ، وفي الولايات المتحدة روبرت لاويل Robert Lowell وقد تحاشيت أن أسمى الاتجاه الأول بالكلاسيكية ، والاتجاه الثاني بالرومانسية لما علق بهذين اللفظين من معان ومدلولات قد لا يتفق بعضها مع ما سنبينه حول كل اتجاه . كما أني اختصت هؤلاء الشعراء الأربعة بالذكر لما لهم من أثر مباشر في الاتجاهات الشعرية الرئيسية على اختلافها منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية .

قدم كتاب وليام امپسون « سبعة أنماط للالتباس Seven Types of Ambiguity » (١٩٣٠) ، منهجاً في دراسة الشعر لم يكن مألوفاً من قبل ، وهو منهج استنبطه امپسون من دراسته للرياضيات في جامعة كمبريدج ، قبل تخصصه في الأدب . وقد كتب هذا الكتاب في اسبوعين كجزء من تمرينه الدراسي تحت اشراف ي . ا . ريتشاردز I. A. Richards في جامعة كمبريدج . وفي هذا الكتاب يقيم امپسون دراسته النقدية على أسس تحليلية لاحتمالات المعاني المتعددة في نص ما النابعة من التباس الألفاظ وتداخلها . وبطبيعة الحال تخضع عملية تقويم هذه الاحتمالات لاستجابة القارئ وقدراته النقدية ، بالإضافة الى امكانيات الالفاظ ذاتها ، وهذه الامكانيات قد تأتي من طريق الإيحاء العاطفي ، كما قد تتولد من مدلول اللفظ المعنوي . وقد تابع امپسون نظرياته هذه في كتابيه « بعض أنماط القصيدة الرعوية » ١٩٣٥ Some Versions of Pastoral ، وتكوين الالفاظ المركبة ١٩٥١ The Structure of Complex Words . وقد اتجه امپسون في هذين الكتابين الى تغليب جانب الدلالة المعنوية لللفظ Cognitive Value على جانب القيمة العاطفية له Emotive Value .

ولا يعنى اهتمام امپسون بالناحية اللغوية انه اهمل القيمة الحضارية للأدب . بل انه - مثله في ذلك مثل معظم الشباب المفكر في الثلاثينات - تأثر بالمذهب الماركسى وبآراء فرويد في علم النفس . ويتضح هذا في كتابه « بعض انماط القصيدة الرعوية » حيث يظهر اهتمامه بالبروليتاريا . فهو يعرف القصيدة الرعوية بأنها « تعبير بسطاء الناس عن مشاعرهم القومية في لغة مثقفة مهندمة » ، وهو يرى تناظرا بين البروليتارى المعاصر والراعى القديم . ورغم ان امپسن اتفق مع اودن واتباعه في الاتجاه الراديكالى ، الا انه نعى عليهم الاندفاع العاطفى دون النظر في الحقائق وتحليلها تحليلًا موضوعيًا . ويظهر هذا جليا في قصيدته المشهورة « مجرد لكمة لاودن Just a smack at Auden » الا ان أهم ما يتميز به شعر امپسون هو دخول العلم كعامل أساسى في تكويناته الشعرية ، وبهذا يكون قد حقق ما نادى به س . ب . سنو في محاضراته المعروفة « الثقافتان » قبل هذه المحاضرة بنحو من ربع قرن . خذ مثلا قصيدته التالية « الى سيدة مسنة To an old Lady » وهي قصيدة كتبها عن والدته :

النضج هو التمام ، قدسها في كوكبها
البارد ، ولا تظنن انها صارت هملا .
لا تدفعها مذنباً ، تخططه وتأمله ،
الالهة تبرد على التوالى بينما الشمس تعيش بعدهم طويلاً .

أرضنا وحدها لم تسم باسم اله
لا تمنحها مستقراً لهذه القفزة تستقر عليها ،
وحين تحط ، تحطم قصراً ما وتبدو غريبة
النحل تلسع طلبتها ، ملكة الخازن الغازية

لا بل الى تلسكوبك ، وافحص الأرض
انظر بينما شعائرها مقامة ما زالت ترى
بينما معابدها تفرغ في الرمال
التي تقذف أمواجها بتوشيتها المجددة .

ما زال ملكوت روحها قائماً بلا استدعاء ،
التفاصيل الكثيرة لحياة اجتماعية
بديهة حاضرة في تدبير البيت ، ولعب البريدج
وحماس مأساوى ، في صرف الخدم .

تقدم في السن لا يهز صوابها
انها تقرا بوصلة محددة الى قطبها
في ثقتها ، لا تجد حدودا لفلكتها
اذ محصوله الهابط في قبضتها وحدها

ما أكثر النجوم التى - على بعدها - تزحم ناظرى
والعجب انها أيضا بعيدة المنال
تلك التى تقسم شمسى . انها تسترها عن الرؤية
ولا ترى الا فى الظلام .

تبدأ القصيدة بعبارة « النضج هو التمام » وهى عبارة مقتبسة من مسرحية شكسبير « الملك لير » والتى تفسر مأساة الانسان بأن اكتماله يحمل فى طياته نهايته المحتومة ، فالنضج - الذى هو غاية الارب - يؤدي الى الاقتطاف والزوال . الا أن القصيدة - رغم البداية المأساوية - ما تلبث أن تغلف فى أغلفة من الحقائق العلمية . فالمرآة المكتهلة تشبه بالكوكب الذى يكف عن الالتهاب ويفقد حرارته مع مر الزمن .

ويشير امپسون الى أن الكواكب سميت بأسماء الآلهة (عطارد والمريخ الخ . .) بينما الارض لم تكتسب اسماً من هذا النوع ، وهى لهذا ليست مهاداً موطاً يمكن منه القفز فى غيابات الفضاء ، كما هو الحال فى الأجرام الأخرى ، وانما هى تخضع لقوانين تجعل الحركة والحياة فيها مليئة بالصعوبات والمفارقات . ثم ينتقل بك امپسون الى محور آخر من الصور ، فيطلب اليك أن تتأملها من خلال التلسكوب ، لترى دقائق حياتها الاجتماعية مركزة ، فاذا بها تتابع رحلة محددة الاتجاه على هدى بوصلة تقودها الى « قطبها » وتكمن فى هذا سخرية الموقف ، فرغم هذا التحديد ، ورغم سيطرة السيدة ظاهرياً على قدرها ، الا ان سفينتها تسير فى بحر لا حدود له ، وهى سفينة متدائمة قد لا تتحمل الرحلة . ومن هنا أيضاً تظهر المفارقات ، فهى - فى كهولتها - قريبة بعيدة فى آن معا ، كالنجوم تسطع على بعدها ، ولا ترى الا فى الظلام . وقد تعلم امپسون هذا الأسلوب الشعرى ، من المزاوجة بين الحقيقة العلمية والخيال الشعرى ، ومن التقريب بين المتناقضات ، ومن الإيجاز الشديد الذى يصل الى حد الإدماج اللفظى ، تعلم كل ذلك من شعراء المدرسة الميتافيزيقية الذين كتبوا فى القرن السابع عشر .

أما ١٠١ . كمنز e. e. cummings (١٨٩٤ - ١٩٦٢) فى الولايات المتحدة فان له اثراً كبيراً على الشعراء الأمريكيين بعد الحرب وخاصة المجموعة التى سمت نفسها « مدرسة الجبل الاسود » Black Mountain ، وعلى رأسهم تشارلس أولسن Charles Olson . وقد استقطبت هذه المدرسة عدداً من الشعراء الانجليز أيضاً . ولا تعود قيمة كمنز الى اهتمامه بدقة اللفظ وتديججه ، واختياره للعبارات الدارجة فى تركيبات جديدة ملفتة ، وانما لاهتمامه أيضاً بشكل القصيدة من حيث ترتيب طباعة الفاظها على صفحة الورق ، أى بشكلها المرئى . ولا يقتصر هذا على ترتيب الالفاظ فى أشكال ايحائية فحسب ، بل فى استخدام علامات الوقف والمد والفصل ، بحيث قد يفصل اللفظة الواحدة الى جزئين ، أو قد يبدأ الجملة بعلامة وقف ، أو قد يترك الجملة بلا ضوابط للنهائية . وليست هذه بالنسبة لكمنز مسائل عشوائية ، وانما هى ترتبط كلها بدقة المعنى والايحاء . ولعل أهم ما يلفت النظر فى كتابة كمنز ، هو أنه لا يستخدم حروف التاج فى

بداية الجمل أو في أسماء الاعلام كما هي العادة في اللغة الانجليزية . خذ هذه القصيدة على سبيل المثال :

صورة شخصية

بفالو بيل
نفق

ذلك الذي اعتاد
امتطاء جواد فضي

منساب كالماء
يخترق واحد اثنين ثلاثة أربعة خمسة أطواق الحمام هكذا
لقد كان فتى رائعا

والذي أود معرفته هو

كيف يروق لك فتاك أزرق العينين
يا سيد موت .

الشاعر هنا لا يعالج موت البطل « بفالو بيل » بمثل ما اعتدنا عليه من رهبة وجلال . فقله ان « بفالو بيل » قد « نفق » يحمل شيئا من السخرية لا نجدها لو انه قال ان « بفالو بيل استشهد أو مات » . ثم يرسم لنا الشاعر الفارس بفالو بيل حين كان حيا في أوج عظمته يمرق خلال الاطواق في الحلبة كما ينساب الماء في سلاسة ودون ما تعثر . وتوزيع الالفاظ على الصفحة عند الطباعة يحمل تأكيدا لمعنى الحركة التي تعبر عنها القصيدة . انظر فعلا الى السرعة الخاطفة التي يعبر بها الاطواق معبرا عنها في

« واحد اثنين ثلاثة أربعة خمسة ... يالله »

وتتضمن القصيدة سخرية كبرى : اذ أن براعة الفتى وعنفوانه لم يقف حائلا دون موته ؛ فهذه سنة القدر . والخلاصة ان مغزى القصيدة بالنسبة لـ كمنز ليس فيما تسرده من معان متتابعة ، ولا يعتمد على موسيقية اللفظ ، وانما هو أثر متكامل لصورة حركية ومرئية معا ، وهذه الصورة ليست في مخيلة الشاعر أو القارئ فحسب ، وانما هي صورة ملموسة لها وجود قائم بذاته على صفحة الورق - و ١ . ١ . كمنز يعتبر لذلك مثالا متطرفا او امتدادا لمدرسة ظهرت في أوائل القرن وهي مدرسة « التصويريين Imagists » الذين اعتبروا ان الصورة هي الاساس في الكيان الشعري .



ديلان توماس (١٩١٤ - ١٩٥٣) على طرفي تقيض من ويليام اميسون ، رغم انهما نبغا معا في الثلاثينات من هذا القرن . فتوماس شاعر رومانسي بلغ في رومانسيته حد الفوضى . وليست الثورة بالنسبة اليه ظاهرة شعرية فحسب ، بل ان حياته الشخصية كانت مضرب الامثال في ذلك ،

ويكفي أن نشير إلى أن موته جاء نتيجة لغيوبة وقع فيها من إفراطه في الشراب . ورغم أن توماس اعتمد أساساً على الموسيقى اللفظية الغريبة ، إلا أنه لم يعمد إلى التنميق والزخرف ، بل أن قصائده تعد ملاحم لفظية أهم ما فيها هو الوقع وإيحاءاته ، وما يثيره من وجدان ، بفض النظر عن دقائق المعنى . وقد اكتسب توماس شهرة عظيمة بعد الحرب ، حين اتجه إلى القاء قصائده في الإذاعة البريطانية ، فكان الناس يبهرون بالصوت ، وبلهجة ويلز Wales التي ينطق بها توماس ، دون كبير اهتمام بمضمون القصائد . ولعل خير وسيلة لتوضيح التناقض بين أميسن وتوماس هو أن نورد تعليقات أميسن على قصيدة توماس التالية :

« رفض البكاء على طفلة ماتت محترقة في لندن »

أبدا حتى يقول الظلام -
صانع الإنسان ، ووليّ
الطير والوحوش والزهر -
في صمت أن الضوء الأخير قد لاح
وأن ساعة السكون
حان مقدمها من البحر متعثرة في اللجام

وانى سادخل ثانية الجنة
المستديرة لقطرة الماء
ومعبد سنبل القمح
أبدا لن أنبس بظل صوت ضارع
أو أبذر بلرتي المالحة
في أقل واد للخيش لأبكي

جلال موت الطفلة احتراقا .
لن اقتل
إنسانية ذهابها في حق رهيب
لن أرفث عبر مدارج النفس
بمزيد من
رثاء الطهر والشباب

ابنة لندن ترقد في الأعماق مع الموتى الأول
تدثر بالأصدقاء الطوال
البذور التي لا تكبر ، والعروق الداكنة لامها
متخفية بجانب الحياة التي لا تنتحب
للتاميز الجارى
بعد الموت الأول ليس ثمة آخر .

كتب امپسون في نقد هذه القصيدة كنموذج لشعر توماس أن الأفكار الأساسية التي تحملها الالفاظ الرنانة محدودة ، وأن قصائد توماس لا تتضمن تطوراً مستمراً من المعاني ، وإنما كل ما قد يعلق بذهن القارئ منها صور متناثرة هذا وهناك . ويستطرد امپسون قائلاً « أن الفموض في قصيدة ما قد يرجع الى التركيز الشديد ، أو لرفض الكاتب أن يفصح ، وهذه القصيدة تشعرونا أن ديLAN توماس لا يرغب في الإفصاح ، فالطفلة قد قتلت في غارة جوية ، ومع ذلك فتوماس لا يشير الى ذلك ، لأنه لا يرغب في أن يجره حديث الحرب بعيداً عن الطفلة ذاتها ، أو عن الموت بصفة عامة » . والقصيدة - على هذا - تحمل معنى دينيا هاما يكمن في فكرة التضحية المسيحية ، فموت الطفلة امر لا يبكي عليه لانه - مثل صلب المسيح - يحمل الخلاص والأزلية في طياته . وهناك في الواقع اشارات واضحة الى قصة الصلب وطريق الآلام الذي مر به المسيح وذلك في التضمين « مدارج النفس Stations of the breath » ، التي تذكرنا بمدارج الصليب . ثم هناك أيضاً فلسفة الحلولية Pantheism حين يفسر توماس موت الطفلة على أنه اندماج في أمها الأرض « عروق أمها الدكناء » . مثل هذه الاتجاهات الدينية في شعر توماس ليست مجرد ومضات رومانسية ، وإنما هي فلسفة أصيلة تقوم على أساس التجربة الشخصية ، وهي الفلسفة التي تركى توماس لأن يكون زعيم شعراء الاعتراف الذين أصبح لهم شأن كبير في شعر ما بعد الحرب العالمية الثانية .

وما دما قد تحدثنا عن شعراء الاعتراف confessional poets فان الشاعر الأمريكى المعاصر روبرت لويل Robert Lowell (١٩١٧-) يجيء على رأس القائمة في هؤلاء الشعراء . وينحدر لويل من عائلة عريقة في الادب والجاه من أهل بوسطن ودرس في جامعتي هارفارد وكينيون ، كما تتلمذ على الأديب الأمريكى جون كراو رانسوم John Crowe Ransom . وقد نشر أول مجموعة من الشعر في منتصف الأربعينات بعنوان « قلعة لورد ويرى Lord Weary's Castle » وتبعها بمجموعات أخرى لعل أهمها « دراسات عن الحياة Life Studies » التي صدرت بعد اعتناقه الكاثوليكية . كما كتب العديد من القصائد التي يعارض فيها الشعراء القدامى ، وكتب عددا من المسرحيات نشر بعضها في مجلد بعنوان « المجد التالذ The Old Glory » وترجع أهمية ديوان « دراسات في الحياة » الى أنه يعبر بالفعل عن جانب « الاعتراف » في شعر لويل ، حيث أن قصائد هذا الديوان تتناول شخصيات ومواقف من حياة الشاعر نفسه ، يحاول لويل في تقديمها أن يتلمس طريق نموه النفسى والفكرى معا . ويبدأ الديوان بأربع قصائد طوال تعبر في مجموعها عن تدهور الحضارة الأوروبية ، وعن افلاس الجمهورية الأمريكية . ويتبع ذلك جزء ثرى يتناول فيه لويل شخصيات من عائلته كما عرضها في طفولته . أما الجزء الثالث فيضم أربع قصائد طوال تتناول كل منها شخصية مفكر من تأثر بهم لويل ، والجزء الرابع والآخر يضم القصائد التي تحمل عنوان الديوان . خذ مثلاً هذه القصيدة التي يحدث فيها لويل عن مشاعره بعد خروجه من مصح نفسى : « العودة بعد غيبة ثلاثة شهور » . انه يسجل هنا مشاعر الدفء والقربى التي يحسها نحو ابنته بعد فترة استشفائه .

« العودة بعد غيبة ثلاثة شهور »

ذهبت توماً مربية الطفلة
اللبوة التي حكمت المأوى
وجعلت الأم تبكى
اعتادت أن تربط شرائح

جلد الخنزير في قطع الشاش
لتظل ثلاثة شهور معلقة كالخبز المقدد المبتل
في شجرة الماجنوليا ذات الثمانية أقدام
وعاونت العصافير الانجليزية
لاحتمال شتاء بوسطن

شهوراً ثلاثة ، شهوراً ثلاثة
هل عاد ريتشارد الى حالته الطبيعية ؟
ابنتى - وقد بش وجهها فرحاً -
تمسك بمرتكزها في الطست
انفانا يحتكان ،
ويربت كلانا على خصلة من الشعر الأجعد -
يقولون لى الا شىء قد ذهب .
ورغم أنى فى الحادية والأربعين
لا بل فى الأربعين - فالزمن الذى وضعت جانبا
كان مداعبة أطفال . بعد ثلاثة عشر اسبوعاً
ما زالت طفلى تغمس ذقنها فى الصابون
لتدفعنى الى الحلاقة . حين
تلبسها رداءها الأزرق
تتحول الى صبى ،
وتعوم فرشاة حلاقتى
ومنشفتى فى الحوض ...
يا عزيزتى لا أستطيع التوانى هنا
وانا مغطى بالمعجون كالدب القطبى .

بعد شفائى ، لا أدور ، ولا اشقى
ثلاثة طوابق فى أسفل ، هناك
زبال يرعى رقعة نسكنها فى طول نعشنا ،
وسبع زنبقات صفت أفقياً تنمو .
منذ اثنى عشر شهراً
كانت هذه زهرات منتقاة
مستوردة من هولندا ، أما الآن فلا حاجة بأحد
أن يميزها من العشب
انها لا تتحمل كرات ثليج عام آخر
بعد أن تكثف حولها ثليج الربيع المنصرم .
ليس لى من رتبة ولا مكانة .
شفيت ولكنى منكش ، بال ، صغير .



- ٦ -

إذا انتقلنا الآن للحديث عن الشعر الانجليزي خلال الخمسينات والستينات ، وجدنا ان الحلقة يتوزعها مدرستان او اتجاهان ، أولهما ما يسمى بشعراء « الحركة The Movement Poets » : والآخر مجموعة الشعراء المسماة « بالمجموعة The Group » ويمكن على سبيل التيسير أن نعتبر شعراء « الحركة » امتدادا للاتجاه الذي مثله ويليام امپسون خلال الثلاثينات والاربعينات، اما شعراء « المجموعة » فهم على تنافرهم واختلاف مذاهبهم ، يمثلون في فروديتهم الطاغية امتدادا لاتجاه ديLAN توماس .

اما شعراء « الحركة » فأهمهم دون منازع فيليب لاركين Philip Larkin ، وهم يضمون أيضا جون وين John Wain وكنجسلي أميس Kingsley Amis ، ودونالد دافى Donald Davie ومما لا شك فيه أن هؤلاء الشعراء اتخذوا موقفا مزدوا من شعر ديLAN توماس ، فقد كتب جون وين مقالا عام ١٩٥٠ أصبح الآن ذا شهرة خاصة أعاد فيه الاهتمام بشعر ويليام امپسون ، وأكد الفضائل الكلاسيكية التي يتميز بها شعره مطالبًا باتخاذها مثالا للشعر الجيد ، كما نادى دافى Davie بانواع الاوزان والتقاليد الشعرية « التي ظلت متبعة لأكثر من خمسمائة عام . واتخذ هؤلاء الشعراء بصفة عامة ما سماه الاستاذ كينث ألوت Kenneth Allott في محاضرة عامة القاها منذ عامين بجامعة الكويت « بالخيال غير المضطرب Unenthusiastic Imagination » وكان اهتمامهم الاساسي بالاحداث اليومية ، والخبرات العادية ، التي يمكن التعبير عنها باللغة الدارجة ، مما أدى الى اتهامهم في بعض الاحيان بالاقليمية . وقد ظهر هؤلاء الشعراء كمجموعة في المختارات التي اصدرها روبرت كونكوست Robert Conquest في مجلدين متتابعين بعنوان New Lines .

ولنضرب مثلا لهؤلاء الشعراء قصيدة فيليب لاركن المسماة Church Going .

الذهاب الى الكنيسة

ما دمت قد تأكدت أن لا شيء هناك
فاني أدخل ، مخلفا الباب يقفل في سكون
هذه كنيسة كفيها : أبسطة ومقاعد وحجر ،
وكتب صغيرة ، ونثار من الزهر ، قطفت
ليوم الاحد ، داكنة الآن ، بعض النحاس والاشياء
هناك في الجانب المقدس ، الارغول الصغير الانيق ،
وسكون كثيف ، عفن لا يمكن تجاهله ،
مختمر على مدى يعلمه الله ، بلا قبعة ، انتزع
مشابك الدراجة في توقير قلق .

اتقدم ، أمسح النبع باصبعي .
من حيث أقف ، يبدو السقف كأنه جديد -
انظف ، أم جدد ؟ هناك من يعلم : أما أنا فلا .

أصعد المنبر ، واقراً بضع
سطور جوفاء عريضة ، واتفوه
« هنا ينتهى » بصوت أعلى مما قصدت .
الصدى يتردد هنيهة . أعود الى الباب
وأوقع الكتاب ، وأعطى نصف قرش إيرلندى
ويتبادر لى ان المكان غير أهل للتوقف به .

ولكنى توقفت . بل غالباً ما أتوقف ،
وانتهى دائماً لمثل هذه الحيرة ،
اتساءل عما أبغيه ، اتساءل أيضاً
عندما يتوقف الناس عن اتخاذ الكنائس
ماذا سيكون شأنها ، اذا احتفظنا
ببعض الكنائس بعرضها على مر الزمن
مخطوطاتها ، ونفائسها فى صناديق مغلقة ،
وما خلا ذلك متروك للمطر والقطعان .
أسنتجنيها كأماكن مشؤمة ؟

أو - عند الظلام - ستأتى نساء مرتابات
كى يلمس أطفالهن حجراً بعينه ،
يلتقطن رقى للسرطان ، أو يرين
ذات ليلة شبح ميت يتحرك ؟
قوة ما ستظل باقية
فى الألعاب ، فى الالغاز ، كأنها عفوية ،
ولكن الخرافة ، كالعقيدة ، لا بد أن تموت ،
وما الذى يبقى حين يذهب الإنكار ؟
حشائش ، وأرض معشبة ، وأشواك ، دعائم ، وسماء

شكل يزدد اعتماداً على مر الأسابيع
وهدف يغمض . لكم اتساءل
من سيكون آخر الناس ، آخرهم
فى قصد هذا المكان لما أنشئ له ، واحد
من أولئك الذين يقرعون ويسطرون ويعرفون ما هى شرفة الصليب ؟
شغوف بالاطلال ، شبق الى الآثار ،
أو مدمن كريسماز ، يعول على نسمة
من لفتح الاحبار وموسيقى الكنيسة وبخور المر ؟
أو أنه سيكون مثيلى

سثم ، لا يعرف ، يدرك ، أن الغرين الروحي
قد تلاشى ، ولكن يأتي الى هذه الرقعة من الارض
عبر قدر الضواحي لأنها حملت دون سفك -
(على المدى وفي اتزان) ذلك الذي يدرك
في الانفصال فحسب - الزواج ، والميلاد ،
والموت ، وخواطر عن كل ذلك - التي من أجلها
جاء بناء هذه القوقعة ؟ اذ رغم اني
لا أدري ما قيمة هذا الجرن المنمق العطن ،
فانه يسرني أن أقف هنا في صمت ،

هو بيت جاد على أرض جادة ،
تهداً في هوائه المخلط كل انفعالاتنا ،
وتتضح ، وتغلف مصائر لنا .
ومن هنا فانه لن يتقادم
طالما أن هناك من سيكشف
في نفسه تعطشاً الى مزيد من الجد ،
يجذبه الى هذه الرقعة من الأرض ،
التي سمع بأنها تهدي الى الحكمة ،
ولو لكثرة من دفن حولها .

المروء العابر بالكنيسة - وهو الخبرة اليومية التي لا تلفت النظر - أصبح مع تطور
القصيدة نقطة التقاء بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وهذا البناء الذي في البداية لم يثر
في ذلك القادم الا شعوراً بعدم الاكتراث ، أصبح في النهاية « بيتاً جاداً على أرض جادة » تكتمل
فيه المراحل الأساسية لحياة الانسان ، الميلاد والزواج والموت . الشاعر هنا - رغم نظره
العميقة الى الحياة - يرى الواقع بما هو واقع ، ولا يخدع نفسه بزخرف الخيال ، فلا هو يرى
نفسه بالبطل الفد ، ولا يسرد لنا أحداثاً خارقة ، ولا يرسل بنا الى أجواء مصطنعة . كما أن اللغة
التي يتخذها ميسرة ، قريبة المنال ، تكاد تكون لغة الحياة اليومية . وهو مع هذا يعبر عن موقف
صادق عميق التأثير . وما قلناه عن هذه القصيدة ينطبق بصفة عامة على شعراء « الحركة
The Movement » الذين هدفوا الى مخاطبة القارئ العادي والبعد بالشعر عن المحراب
الأكاديمي ، وبالشاعر عن الكهانة . يقول لاركن :

« يهدف الشعر من أعماقه - وهو في ذلك ككل فن - الى توفير المتعة ،
فاذا فقد الشاعر مستمعيه من الباحثين عن المتعة ، فانه فقد الجمهور الجدير
به . وهو جمهور لا يمكن الاستعاضة عنه بالطلبة الذين يقيدون اسماءهم
بالجامعات كل أول سبتمبر . . . وإذا كان لنا ان نستنقل الشعر من أن يكون
واجباً يحفظ حتى يكون متعة للتذوق ، فلا بد من تغيير شامل لأفكارنا واتجاهاتنا
الحالية » .

في مقابل هذا ، وعلى الجانب الآخر يمكن أن نضع النقد الذى وجهه الشاعر المعاصر تشارلز توملينسن Charles Tomlinson لشعراء « الحركة » :

« ان خواء الشعراء الذين اختارهم Conquest يعود الى اخفاقهم العام فى الرؤية الجديدة للأشياء ، أو لتحقيق « رعشة جديدة frisson nouveau » اذا حاولنا استعمال تعبير هيجو فى مدح بودلير دون الأخذ بالمعنى الرومانسى للعبارة . انهم يفتقدون الادراك الحيوى للامتداد خارج أنفسهم ، والسر الذى يتجسد فى الخليفة ، وهو مالىس لهم به خبرة على أى درجة من درجات الحدة ، ومالم يداخلهم به شعور حسى عميق . . . ان ادراك الشاعر الموضوعى لما هو خارج نطاق ذاته ، وما لا يتلون بمقليته ، وقدرته على تحقيق هذه الموضوعية فى العمل الفنى ، هذا هو مقياس مهارته ، وهو أول متطلبات العبقرية الفنية » .

إذا كان شعراء « الحركة » قد نحوا منحى التقليد ونادوا باتباع الأساليب العمودية فى الشعر الانجليزى ، فان شعراء « المجموعة The group » نادوا بالثورة على التقاليد ، من حيث الشكل ومن حيث المضمون . ولم يدع هؤلاء الشعراء فى تجديدهم الى اتخاذ أساليب محددة معينة ، كما أنه يمكن القول بأنه رغم اجتماعهم وتآلفهم كأفراد ، إلا أنه من الصعب أن نضعهم تحت راية واحدة . وقد بدأوا كجماعة من الأصدقاء تضمهم ندوة اسبوعية شعرية تعقد فى مسكن رائدهم فيليب هبسبوم Philip Hobsbaum فى حى ستوكويل بلندن ، ولم ينفرط عقدهم حتى بعد انتقاله الى بلفاست بشمال ايرلندا ونقله لصالونه الادبى هناك ، بل ظلوا فى اجتماعاتهم بلندن تحت رئاسة الشاعر الشاب ادوارد لوسى سميث Edward Lucie-Smith . وكان أول ظهورهم كمجموعة فى الديوان الذى نشره هبسبوم فى منتصف الخمسينات بعنوان « مختارات المجموعة A Group Anthology » . ونحن نختار القصائد التالية من ديوان ادوارد لوسى سميث « نحو الصمت Towards Silence » لما تبينه هذه القصائد من تجديد لا من حيث الشكل بل من حيث المضمون أيضاً .

ثلاث أغاني للسرياليين

١ - الى رينيه ماجريت

عين ترنو
من وعائى
كأنما هناك
من كدت أكله .
أكلو السبانخ
غالباً ما يخطئون ،
قوة جسند أكبر من قوة العقل ؟
ولكن العقل أقوى
الفرقة ملأى
ولا مكان لنا ،
والتفاحة
أخطبوط .

٢ - الى ماكس أرنست

هزار
 فى حجم البيت
 ابتلع رجلاً
 فى حجم الفأر :
 حلو حلو حلو
 صاح الهزار
 تحت الريش
 تائهاً فى الظلام
 فزع الرجل
 وبدأ يعوى
 هاو هو هو
 صاح الهزار
 والقمر رنا الى أسفل
 بنظرة باردة
 الى الغابات والطير
 الذى يعوى هنالك
 الا اسمعنى الآن
 صاح الهزار
 كيف لرجل
 داخل طائر
 ان يعوى كالكلب
 اليس هذا غريباً ؟
 آه ليس كذلك
 صاح الهزار .

٣ - الى سلفادور دالى

نحن ننام . الأرض
 تهتز ، والزلازل
 يهمس اليها .
 نحن نفوس الى أعماق
 ثم الى أعماق
 من الحلم

عندما نمت
تغير العالم .
اهتز كالماء
لقى فيه بالحجر ،
الموجات تنداح
لتهز حلمي
كواييس . أقداس .
تعريشة السماء .
رموز الحب .
علامات الفزع .
ما الانسان
ان لم يكن حلم ذاته ؟

في الاغنية الاولى يقلد الشاعر اسلوب الرسام السريالي البلجيكي رينيه ماجريت (١٨٩٨ - ١٩٦٧) الذي كان يهدف الى استظهار كنه الاشياء في العالم الخارجى بوضع هذه الاشياء في اطر غير مألوفة ، وفي مجال علاقات غير متوقعة . اما الاغنية الثانية فهي مهداة الى الرسام الالماني الاصل ماكس ارنست (١٨٩١ -) ولعل التداخل الذي يقدمه لوسى سميت في هذه القصيدة بين ثلاثة كائنات - الكلب داخل الرجل داخل الهزار (حيوان وآدمى وطير) - لعل هذا التداخل هو نوع من محاكاة أسلوب « الـ Collage » أو « المونتاج Montage » الذي اشتهر به ارنست ، والذي يعتمد على تزويد خلفية الموضوع المصور بقصاصات او عناصر شتى ينسجها الرسام لتضيف زوايا جديدة لرؤية الصورة ، ليس في اطارها الحرفي الواقعي ، وانما من خلال ابتكارات اللا شعور ، وهي اساليب وحيل فنية كانت اساساً لما يسمى بالدادائية Dadaism . اما الاغنية الثالثة المهداة الى الرسام الاسباني سلفادور دالى (١٩٠٤ -) فمما لا شك فيه أنها محاولة لتفسير ماسماه دالى (بالنشاط العصائى النقدي Paranoic critical activity) والذي وصفه بأنه أسلوب تلقائى للفهم يأتى اليه الانسان بشكل لاشعورى في ظل حالات تكاد تكون عصائية. ولم يتوقف ادورد لوسى سميت عند محاولة الافادة من اساليب الفنون المنظورة في تجاربه الشعرية ، انه عمد أحياناً الى مصاحبة الكلمة المنطوقة بالصورة الرسومية ، (١٦) والى استعارة اساليب التعبير الشعرية من لغات اخرى مثل قصائد الهايكو Haiku والتانكا Tanka اليابانية . خذ مثلاً هاتين القصيدتين اللتين صيفتا ضمن سلسلة من القصائد كتبها لتصاحب صوراً رمزية مستمدة من كتاب Les Varais Pourtraits des Hommes Illustres, 1581. وهى صور لها معان مسيحية .

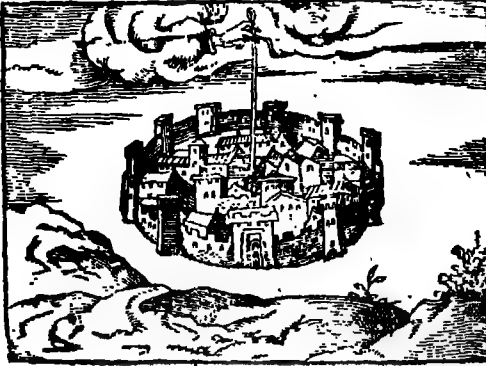
(١٦) نذكر ايضا المحاولة الطليعية التى قام بها الشاعر الانجليزى النامرك نوم جن Thom Gunn واخوه المصور اندر Ander حين اخرجا سوياً ديواناً من القصائد كتبها نوم في مصاحبته صور فوتوغرافية اخرجها اندر وصدر في الولايات المتحدة بعنوان « ايجابيات Positives » .

(أ) القصيدة الاولى



احترق أيها الفينيقي . مندا
يظن الآن أنك تفعلها ؟
شركة التأمين تتوجس
خداعا ، وتحذر بك بشدة
من أى مطالبة . أيسر سبيلا
بالتأكيد أن تتزوج
وتبيض أنثاك .

(ب) القصيدة الرابعة



الحبل يتأكل الذي يمسك
المدينة . لا يطلب
الا القليل كي تفوص
كل هذه الابراج
في العدم . سد ماسورة
اقطع سلكا
خلخل صمولة . الظلام
والقفر يعودان

• • •

- ٧ -

الولايات المتحدة في الوقت الحالي أكثر خصبا في الناحية الادبية من انجلترا ، سواء كان ذلك في الشعر أو في القصة أو في الانماط الادبية الاخرى . ويمكن القول بصفة عامة ان كتاب الولايات المتحدة أكثر جراءة في التجريب ، وأكثر تعرضا للتيارات العالمية في الادب من زملائهم الانجليز . ولعل ثراء الولايات المتحدة وانفتاحها على العالم جعلها أكثر سبقا في اتخاذ الإتجاهات الادبية الطليعية ، وأقدر على الابتكار . ومع هذا كله فان الباحث المدقق يستطيع أن يتبين انه على الرغم من ذلك فان التيارات الادبية الرئيسية في الولايات المتحدة وانجلترا تكاد تسير في اتجاه واحد ، وانها متماثلة الى حد كبير ، ويرجع ذلك الى التداخل الشديد في الحركات الثقافية في كلا البلدين ، سواء كان ذلك بصورة مباشرة - كانتقال الادباء بالفعل من بلد الى الاخرى ، او غير مباشرة عن طريق الاذاعات ووسائل النشر المختلفة . وهذا يفسر لنا التماثل الشديد في الموقف الشعري الحالي في انجلترا وأمريكا . فكما ان انجلترا يسودها تياران رئيسيان يتمثلان كما أسلفنا

في شعراء « الحركة » المحافظين ، وشعراء « المجموعة » التقدميين ، فان هناك تيارين شبيهين في الولايات المتحدة : اصحاب الشكل formalists من شعراء « مدرسة الجبل الاسود Black Mountain Poets » أو كاتبو « شعر الطاقة » Projective Verse وهم تلامذة ١.٠.١ كمنز E. E. Cummings و كارلوس ويليامز ، وباوند ، وعلى الجانب الآخر هناك شعراء الاعتراف من أمثال سيلفيا بلاث Sylvia Plath ، وأن سكستون Ann Sexton وهما بالفعل تلميذتا روبرت لويل ، أو الإيقاعيون The Beats مثل اليهودي آلان جنسبرج Allan Ginsberg .

أما الشكليون « Formalists » فمعظمهم من الأكاديميين الذين عملوا بالجامعات ، وأخذوا الأدب والشعر عن دراسة ، وأهمهم تشارلس أولسن Charles Olson ، ونسلك معه هنا روبرت كريلى Robert Creeley ، وروبرت دانكان Robert Duncan ودينز ليفرتوف Denise Levertov وادوارد دورز Edward Dore . وتعتبر المقالة التي كتبها تشارلس أولسن عام ١٩٥٠ ونشرت في العدد الثالث من مجلة « الشعر » بنيويورك نوعاً من « الاعلان » الشعري لشعراء « الطاقة » . وقد حدد أولسن في هذا المقال مفهومه للشكل الشعري ، وللحقيقة التي يعبر عنها الشعر . فهو يعرف القصيدة بأنها الطاقة التي ينقلها الشاعر من مصدر ما (وثمت أسباب متعددة لها) من خلال القصيدة الى القارئ . وعلى هذا فان القصيدة ذاتها تركيب مشحون بالطاقة ويهدف الى تصريفها دائماً . ويتبع هذا أن كتابة القصيدة هى عملية تكوين لمجال (١٧) شعري Field Composition ، وان الشاعر في تكوينه لهذا المجال تحكمه عدة قوانين . أول هذه القوانين المبدأ القائل بأن الشكل الخارجى ماهو الا امتداد للمحتوى . والقانون الثانى ان القصيدة فى حالة صيرورة دائمة . وهذا مبدأ ينتج عن التحام الفكرتين السابقتين . اذ ان الطاقة التى تشبع بها القصيدة فى اتجاهها لاتخاذ الشكل الخارجى اللازم ، تجعل من القصيدة حركة دائمة فى داخلها ، بحيث تتتابع مكوناتها الفكرية فى تلاحق سريع . (والعبارات التى صاغ بها أولسن هذا الجزء من مقاله تذكرنا بايقاعات الحياة السريعة فى أمريكا ، وتذكرنا فى نفس الوقت بحركات الالكترونات السريعة فى الذرة) . ويدعو أولسن الى اعتبار المقطع Syllable هو الوحدة الأساسية للقصيدة ، وليس القدم foot ، ويعتبر أن صياغة المقاطع تعبر عن الجانب العقلى للجهد الشعري ، وأن تأليف البيت يعبر عن الجانب العاطفى فيه . ثم هو ينتهى من ذلك الى أن مجال القصيدة يضم حصيلة من المكونات التى تتوتر فى حركة دائمة ، وهى مكونات لا يبدأ وجودها فى العالم الخارجى ، وانما لها وجودها الذاتى فى القصيدة ومحكومة بمجالها الشعري . ومن ثم فان الاجرومية التقليدية التى تتناول التابع الزمنى فى العالم الخارجى لا محل لها هنا ، اذ أن علاقات مكونات القصيدة تخضع لما يسمى بالتوافق والتداخل الزمنى Presentative simultaneity . ولعل أهم ما جاء فى هذا المقال قول أولسن ان أول ما يشكل القصيدة عند كتابتها ، هو أنفاس كاتبها التى تتلاحق أو تتباطأ طبقاً لانفعالاته اثناء عملية الابداع . ومن ثم فان القصيدة تكوين سمعى يهيمسه الكاتب لنفسه مع لهثات أنفاسه ، فعلى القارئ اذن - استجابة منه لهدف الكاتب - أن يخرج القصيدة من شكلها

(١٧) تستخدم كلمة « مجال » هنا بالمعنى العلمى لها كما فى « مجال مغناطيسى » مثلاً .

المرنى الى حيزها المسموع . ويرى اولسن ان اختراع الآلة الكاتبة قد حرر الصيغ المكتوبة من الأطر التى تجمدت عندها بفعل تأثير مطبعة جوتنبرغ . وأصبح من الميسور على الشاعر ان يتحايل فى تغيير هوامشه ، وفى اقتضاب سطورهِ ، وتحوير شكل كلماته بفصل اجزائها ، او بالمباعدة بينها كيفما يتراءى له ، معبرا عن الصمت ، والتتابع او السرعة ، او الاندماج وهكذا . هناك اذن فى رأى اولسن علاقة وثيقة بين شكل القصيدة المكتوب وبين وقعها السمعى ، وهو أمر مرتبط بمعنى القصيدة من ناحية ، وبالصلة بين الشاعر والقارئ من ناحية أخرى . ومع هذا كله فان اولسن يتطلب من الشاعر أن يلقى الجانب الغنائى الفردى ، فليس الشعر تعبيراً عن العاطفة الانانية ، وانما الشاعر وسيلة لنقل الشحنة او الطاقة كما أسلفنا . ولهذا فان اولسن يركى الجانب الدرامى أو اللحى للشعر كما تمثل فى اسكيلوس Aeschylus وهو مر . خذ مثلاً هذا الجزء من قصيدة « ماكسيموس بن مدينة جلوستر ، اليك » وقد حاولنا أن نورد شكلها بالعربية من حيث التنسيق كما نشرت بالانجليزية .

(٢)

الإنسان يحب الشكل فقط
والشكل فقط يأتى
الى الحياة عندما
يولد الشيء

يولد منك ، يولد
من القش والقطن ويخرج
من لقائط الشارع ، والمرافق ، واعشاب
تحمّلها ، ياطائرى

من عظمة ، من سمكة
من قشة ، أو قد تكون
من لون ، من جرس
من نفسك ، ممزقة

(أيا طائر
أيها الكأس الاغريقى
أى انطونى من بادوا
طر خفيضاً ، بارك
الاستقف
تلك المنحدرة برفق
حيث النوارس تجلس على أعمدة حوافها
والتي منها تذهب .
ومطارح تجفيف مدينتى

(٣)

الحب شكل ، لا يمكن أن يكون
دون مضمون هام (الوزن ، قولى ، هـ قيراطا ، لكل منا ، بالضرورة ،
بميزان صائغنا) الريشة مضافة الى الريشة ،
وما هو معدنى ، وما هو شعر أجعد ، والخيط
الذى تحمليه فى منقارك العصبى ، كل هذا
يزيد الحجم ، كله ، فى النهاية
يتجمع
(أى سيدتى ، يا ذات الرحلة السعيدة
التي فى ذراعها
التي فى ذراعها الايسر لا يرتكن فتى
بل خشبة منحوتة بدقة ، قارب
مطلبى
شراع رقيق ، مقدم
للأبحار قديماً



فاذا تركنا اولسون وشعراء « الطاقة » الاكاديميين ، لننظر الى الجانب الآخر من الصورة
التقينا بعدد من الشعراء ممن اقتفوا اثر روبرت لويل فى كتابة شعر الاعتراف ، او الشعر الذى
يهدف اساساً الى التعبير عن الذات ، وهو شعر مكتئب بصفة عامة اذ هو يصف مأساة الفرد فى
عالم اجتاحتها النوائب . ونضرب نموذجاً لهؤلاء الشاعرة الامريكية الناشئة ، الانجليزية بالتجنس ،
سيلفيا بلاث Sylvia Plath التى ماتت منتحرة عام ١٩٦٣ ، فى الحادية والثلاثين من عمرها .
وقد تتلمذت كما أسلفنا فى كلية سميث بالولايات المتحدة على يد لويل ، ثم جاءت الى كمبريدج
بانجلترا حيث زاملت الشاعر الانجليزى تى هيوز Te Hughes وتزوجته وقد كتبت معظم شعرها
الهام بعد ان أنجبت طفليها وفى خلال السنتين الاخيرتين من حياتها . ورغم أن شعر بلاث ينم
عن حب متواصل للطبيعة ، وخاصة للبحر الذى أمضت طفولتها بجانبه ، الا أن الواضح انه قد تملكها
رغبة طاحنة فى افناء الذات ، ولم تكن هذه الرغبة وليدة مرارة شخصية ، اذ أن ظواهر حياتها
الخاصة لم تكن لتؤدى الى ذلك ، ولكنها فى الأغلب نتجت عن عوامل نفسية وفنية تسلطت
عليها منذ الطفولة ، فقد ولدت لأب ألمانى الأصل من النازى ، مات وهى فى التاسعة ، وام نمسوية ،
ولدا فانها ولدت فى بيئة اسرة مغتربة ، فى ظروف قلقلة . وقد دونت هى ظروف حياتها على شكل
قصة طويلة بطلتها تعاني من عقدة الكترا ، وتزداد محنتها بوفاة أبيها المفاجيء . ومن أهم قصائدها
المعبرة القصيدة التالية ، وتحدث فيها عن محاولتها المشائنة للانتحار :

السيدة عازار

لقد فعلتها مرة اخرى .
عاماً فى كل عشرة
احاولها -

معجزة متحركة ، جلدى
لامع كمصباح النازى ،
وقدمى اليمنى

فى خفة الورق ،
وجهى بلا قسماط ، رقيق
مثل الكتان .

انزع الليفة
اى عدوى .
هل افرع ؟ -

الانف ، تجاوب العين ، طقم الاسنان ؟
النفس العطن
سيذهب فى يوم

سرعان سرعان ما سيعود اللحم
الذى اكله كهف القبر
ليستقر على

وانا امرأة مبتسمة .
ما زلت فى الثلاثين .
وكالقطعة اموت تسع مرات .

وهذه هى الثالثة .
ما اسخف
ان يقضى على كل عقد .

بالملايين الشعيرات .
جمهور جارشى الفول
يدلف ليراهم

وهم يكشفون عن يدي وقدمي ،
العرض العظيم لنضو الثياب .
سادتي وسيدائي

هذه كفاي

وركبي

قد أكون جلدًا وعظمًا

ومع ذلك فاني ما زلت نفس المرأة ذاتها .
اول مرة حدثت كنت في العاشرة
وكانت صدفة

والمرّة الثانية قصدت
أن أمضي للنهاية ولا أعود
أحكمت الاغلاق

كقوقعة بحرية
وظلوا ينادون وينادون
وينزعون الدود عنى ، كاللؤلؤ الملتصق .

الموت

فن ، ككل شيء آخر .
وانى اتقنته تماما .

اتقنته حتى لكأنه الجحيم
اتقنته حتى أصبح حقيقة .
ما أظن الا أنك ستقول انى موهوبة .

ما أسهل أن تأتيه في زنازة
ما أسهل أن تأتيه دون تراجع .
ان مسرحية

العودة في وضح النهار
الى نفس المكان ، ونفس الوجه ، ونفس
الصيحة القاسية :

« معجزة »

هى التى تطرحنى .
هنالك ثمن

لنظر الى جراحي ، وهناك ثمن
للتسمع الى قلبى -
انه يدق

وهناك ثمن ، ثمن كبير جداً
للكلمة ، أو للمسمة
أو لقطرة الدم

أو لخصلة الشعر ، أو لقطعة الملابس .
كذا كذا ياهر دكتور
كذا ياهر عدو .

انا عمالك الكبير
انا نفيستك
الطفلة الذهبية الخالصة

التي تذوب من صيحة
أثقل وأحترق
ولا تظن انى ابخس من اهتمامك

رماد ، رماد -
تحركه وتقلبه .
لحم ، عظم ، ليس هناك شيء .

كمكة من الصابون
خاتم زواج
حشو ذهبي

يا لله ، يا للشيطان
خذ حذرک
خذ حذرک .

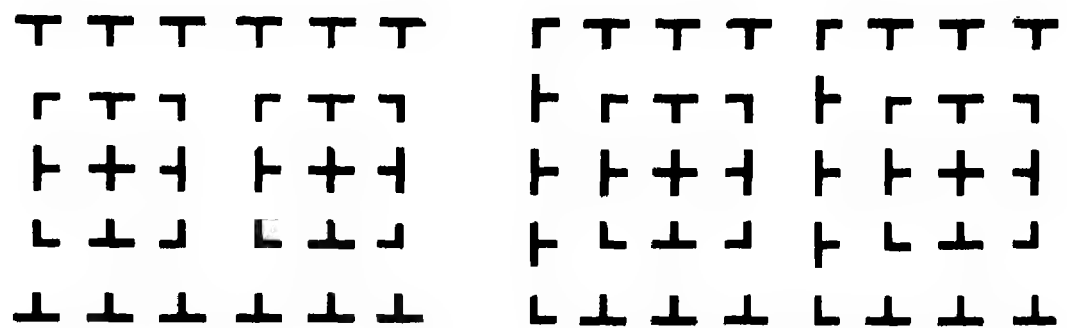
من هذا الرماد
أبعث فى شعري الاحمر
وأكل الرجال كالهواء .

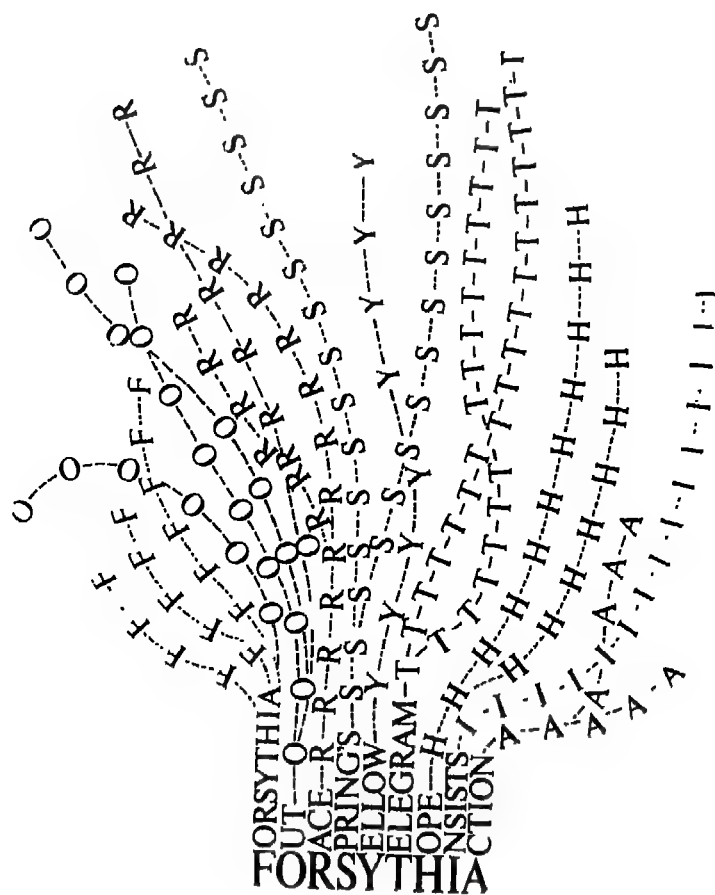


- ٨ -

في نهاية هذا المقال لا بد أن نشير الى ظاهرة هامة بدأت تثبت وجودها لا في الشعر الانجليزي والامريكي فحسب ، بل في الشعر الاوربي بصفة عامة وهى ظاهرة « الشعر المجسد Concrete Poetry » . وهو شعر يؤكد الجانب الملموس للمادة التى يستخدمها الشاعر وهى اللغة والالفاظ . فالشاعر المجسد يخلق تكوينات من الالفاظ ومقاطعها ، بل انه قد يستخدم أحياناً مادة « غير لغوية » فى التعبير عن رؤياه . والشاعر « المجسد » لا يتقيد بأحكام اللغة ، بل انه ينسق الفاظه على مساحة الصفحة فى حرية تامة ، غير متقيد بتقليد صفها فى خطوط مستمرة ، اذ أن هدفه الأول هو التأثير البصرى وليس الإدراك الذهنى . والقصيدة فى النهاية هى تكوين مرئى تخاطب القارئ أو « الرائي » عن طريق تركيبها الشكلى أولاً وقبل كل شئ . والشعر المجسد هو فى الواقع خطوة اخيرة نحو كسر الحاجز اللغوى بين الامم المختلفة ، ومظهر جديد من مظاهر الاتجاه نحو العالمية الذى تحدثنا عنه فى صدر هذا المقال . وقد بدأت الارهاصات الاولى لهذا الشعر فى سويسرا على يد الشاعر يوجين جومرينجر Eugen Gomringer وفى البرازيل على يد هارلندو دى كامبوس Haroldo de Campos ، وديكيو بجناتارى Decio Pignatari ووجستو دى كامبوس Augusto de campos وكان ذلك فى أعقاب الحرب العالمية الثانية وعلى مر الخمسينات . وقد انتشر هذا النوع من الشعر انتشاراً سريعاً فشمّل العديد من البلاد الاوربية (المانيا والنمسا وايسلندا وتشيكوسلوفاكيا وتركيا وفنلندا والدنمرك والسويد وفرنسا وغيرها) بل انه عُرف أيضاً فى اليابان . أما فى انجلترا والعالم الناطق بالانجليزية فقد وجد هذا الشعر أرضاً مهيأة ، حيث وجد الشعراء المجسدون سوابق فى شعر پاوند ، وجويس ، وكمنز ، جعلتهم أكثر تقبلاً لهذه الاتجاهات المستحدثة . وكان الشاعر الاسكتلندى ايان هاميلتون فينلى Ian Hamilton Finlay فى مقدمة الشعراء الانجليز الذين اتخذوا هذا الاتجاه وأجادوا فيه . وفى الولايات المتحدة وجد الشعر المجسد رواجاً كبيراً . ونحن نورد فى ختام هذا المقال قصيدتين مجسدتين للشاعرة الامريكية ماري الن صولت Mary Ellen Solt . اولاهما المسماة Forsythia (نوع من الزهر الأصفر من الفصيلة الزيتونية) وتقول كاتبها ان القصيدة مكونة من حروف هذه الكلمة ، وكذا لرموزها فى شفرة مورس Morse code التى تستخدم فى ارسال البرقيات . وفى الأصل جاء الرسم على أرضية صفراء ترمز الى لون الزهرة ولون ورق البرقية أيضاً . الزهرة فى تفرعها تحمل رسالة كالبرقية تماماً ، وهى رسالة هامة تبعث على الحركة والحياة ، لانها رسالة الربيع . أما القصيدة الثانية **سوناتا صاعدة الى القمر Moonshot Sonnet** فتقول الكاتبة انها استخدمت فيها العلامات التى رسمها العلماء على الصور الاولى التى وردت من القمر . وتعلق قائلة :

« لم يستطع احد أن يكتب سوناتا الى القمر منذ عصر النهضة ، ولم اكن لاكتبها دون أن ادخل فيها المضمون العلمى الجديد . فقد أصبح القمر شيئاً آخر والسوناتا شكل شعري يعلو على القومية ، ويتعاضد على اللغة ، مثل القصيدة المجسدة . « سوناتا صاعدة الى القمر » تحمل تندراً على الأشكال القديمة ، وتقدير للحاجة الى اشكال جديدة » .





عبد الغفار مكاوي

لحن الحرية والصمت الشعر الألماني في القرن العشرين

- ١ -

تمهيد الأرض :

١ - تتميز الحياة الأدبية في مرحلة زمنية معينة وفي ظل الظروف السبوية بأن انتاج الجيل السابق يبلغ ذروته الناضجة فلا يكون على الجيل اللاحق الا أن يواصل السير على طريقه أو يرفع في وجهه راية العصيان . ولكن الأوقات التي تشتعل فيها الأزمات قد تؤدي بالصراع الطبيعي بين الأجيال الى القطيعة والحرب المهلكة . والادب الألماني بعد الحرب العالمية الاولى شاهد على هذا ، اذ اندفع أصحاب الحركة التعبيرية - التي ازدهرت وانطفأت في حوالى عشر سنين (١) - في هجومهم على الأجيال السابقة ، وأصبح أديبهم بأجمعهم صرخة حارة في سبيل أدب جديد يُعبر عن انسان جديد وقيم جديدة تحقق العدل والحرية والكرامة والاخاء البشرى .

(١) داجع ان شئت مزيداً من التفصيل في كتابى عن التعبيرية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ .

أما بعد الحرب العالمية الثانية فإن الموقف مختلف تمام الاختلاف . لقد انشق الجيل السابق على نفسه بسبب الطغيان النازي الذي اضطرب إلى الأصوات إلى الهجرة أو النفي أو الصمت . كان هناك الأدب الذي انتجه المهاجرون ، ولا يزال قسم كبير منه مجهولاً ، وما عرف منه لم يتفلل بعد في وعى القراء والأدباء . وكان هناك أدب الكتاب الذين فضلوا البقاء في بلادهم أو اضطروا إليه ونشروا كتبهم في ظل الطغيان (ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أنهم انضوا تحت لوائه القدر) .

تسبب هذا الصدع في تشويه الصراع الطبيعي بين الأجيال على أنحاء مختلفة . وجاءت الأجيال الشابة فبدأت الحساب الشامل مع الأجيال السابقة على سنة الكارثة (١٩٤٥) . ثم أخذت تتطلع لحوار آخر مع أدب المهاجرين الذي بدأ يعود بالتدرج إلى وطنه الأصلي . وتبين للأجيال الشابة أن جيل المهاجرين جيل مختلف عنهم ، وأن أصحابه الذين قاوموا الطغيان وتنبأوا بسقوطه ليسوا رفاقهم في السلاح . وتعد على الشباب أن يجدوا نقطة الالتقاء مع الجيل الذي سبق الكارثة ، فكان عليهم أن يبدأوا من نقطة الصفر المخيفة (٢) . ولكنهم من ناحية أخرى لم يعدموا فرصة اللقاء مع أدب عظيم آخر كانت بلادهم قد فقدت الصلة به تماماً ، إلا وهو الأدب الأوروبي والأمريكي . ونشطت حركة الترجمة عن الإنجليزية والفرنسية بوجه خاص ، وشارك فيها أدباء ما بعد الحرب بنصيب موفور ، وتعرف القراء على أسماء كبيرة ولامعة في الرواية مثل جويس وبروست ، وهنرى جيمز وفرجينيا وولف ، وهمنجواي وشيتينيك وتوماس وولف فوكنر ، بالإضافة إلى كافكا الذي كان مجهولاً لهم حتى كتب عنه توماس مان ونشر أعماله ماكس برود ، كما عرفوا أشعار ياوند واليوت واودن وديلان توماس ، وانجارتى ومونتالي وخيمينث ولوركا وجين والبرتي ونيرودا ، وبريتون وميشو والوار ورينيه شار وغيرهم وغيرهم من الشعراء والكتاب الذين استوعبتهم القارة وبقي على الأديب الألماني أن يقرأهم ويتأثر بهم ويتحاور معهم . ولقد أقبل الأديب الألماني على هذا الزاد الوافد بشهية مفتوحة أو شكت أن تفسد معدته ! ولم يستطع في البداية أن يتمثلهم ويبرأ من تأثيرهم فكاد أن يفقد شخصيته ويضيع فرديته . وجدير بالذكر أن بعض الشباب ترجموا للشعراء الأوروبيين أو الأمريكيين ، نذكر منهم على سبيل المثال أنجورج باخمان التي ترجمت انجارتى ، وباول سلان الذي ترجم رامبو وكوكتو ورينيه شار والكسندر بلوك وسرجى ايزنين واوسيب باندلستام ، وإريش فريد الذي ترجم ديLAN توماس وكارل كروولوف الذي ترجم عن الشعر الفرنسي والإسباني ، إلى جانب عدد من النقاد والدارسين الذين أسهموا في هذه الحركة النشيطة .

وهنا نجد ملمحاً يسرى على الشعر كما يسرى على الرواية ، على اختلاف الأسلوب والموضوع والرؤية ، وهو محاكمة الماضي ، وتعرية أوهام الأجيال السابقة وآمالها الكاذبة في المستقبل ، ومواجهة قيم الواقع والحضارة والمدنية والتقدم . . . الخ ، على ضوء الكارثة البشعة والمستقبل الضائع والماضي الداهب بلا عودة . تلاشى الأمل الساذج في مستقبل إنساني ومثالي ، واختفى

(٢) راجع لكامل أوجست هورست : ابنية ويارات ، الأدب الألماني في القرن العشرين ، ميونيخ ، دار نشر نيمفنبيرج ، ١٩٦٣ ، ص ١١٢ وما بعدها حتى صفحة ١٢٩ .

Karl August Horst ; Strukturen Und Stromungen. Deutschsprachige Literatur in 20. Jahrhundert. Munchen, Nymphenburger Verlagshandlung, 1963—S. 112—129.

الإيمان الطيب بماض يرجى أحيائه وبعثه ، وبقي على الأديب أن يحدق في هوة واقع خرب بفيض لا يحتمل !! ..

وليس معنى هذا أن الأدب صار محدوداً بالواقع ، بل معناه أنه اكتشف آفاقه اللامتناهية التي يحقق فيها إمكانياته المحدودة ، بعد أن أغلق باب المستقبل في وجهه ، ونفض يديه من ماضٍ ثبت خداعه . صحيح أنه عزف عن رسم صورة الإنسان في المستقبل أو استلهم صورته من الماضي ، ولكنه - وهذا هو سر اتصال التراث الذي لا يستطيع أحد أن ينكره مهما تنصل منه - قد استأنف التجربة العظيمة التي يتميز بها الأدب الألماني منذ أجيال : كيف يربى الإنسان أو بالأحرى كيف يستطيع الإنسان أن يحقق نفسه في هذا العالم . وسواء أجاب عليه - كما فعل بعد الحرب - باتهام المجتمع والبيئة أو القول بأن الإنسان حصيلة ظروفه ووضع ، فإنه لم يستطع في الحالين أن يكف عن القاء هذا السؤال الذي شغل به أدبه على مر العصور ، ولم يستطع أن يعفى نفسه من مسئولية هذه الأمانة التي تقتضى منه الوعي بواقعه والشهادة على عصره الذي يحاصره من كل ناحية . وليس عجيباً بعد هذا أن يغلب الطابع الأخلاقي بوجه عام على أدب ما بعد الحرب ، وأن يذهب الشعر والقصة والمسرحية والمقال والتمثيلية الإذاعية في حساب الضمير كل مذهب . وهذا يؤكد صدق عبارة الفيلسوف الإسباني أورتيجا جاسيت حين قال « أن الإنسان يضطر إلى الفعل بوحى من ضميره وشعوره بالمسئولية حين يعجزه الوهم والخيال عن التحليق ... » .

٢ - لعل الدهشة أن تكون هي الدليل المقنع على جودة عدد كبير من القصائد التي كتبت بعد الحرب ، الدهشة من قدرة الأديب الألماني على الكتابة والابداع على الرغم من كل شيء .. على الرغم من كل ما كابده وكابدته بلاده - في ساعة الصفر المخيفة - من جوع وشقاء وذل وخراب . ولن تكفي الصفحات الطوال للحديث عن كل ما تنطوى عليه عبارة « على الرغم من .. » وقد يكون أول ما يرد على خاطر أن الشعر استطاع أن يعبري الواقع من أعنفته الزائفة ، وإن يصمد له ويتحداه وجهاً لوجه ، وي طرح كلمات وتعابير كانت عزيزة على المعجم الشعري الموروث فأصبحت أكاذيب تثير الضحك والسخرية ! ومن الصعب أن تؤلف بين أشعار ما بعد الحرب في نسق معين ، لأن معنى هذا أن نتسرع بفرض النظام على واقع متفجر مضطرب لم يعرف النظام .

وقد تساعدنا النظرة العاجلة إلى المجموعات التي توالى في الظهور على تبين بعض الخصائص التي يمكن - مع الحذر الواجب - أن تهدينا إلى خيط أو خيوط مشتركة بينها . ففي سنة ١٩٤٨ ظهرت مجموعة شعرية لـ **جنتز آيش** (*) (١٩٠٧ - ١٩٧٢) بعنوان « أحواش نائية » **Abgelegene Gehöfte** ، وظهرت معها بعض « العلامات » الدالة على طابع الشعر المعاصر : الصور التي لم تأت من الأفكار ، بل ألفت بينها مجموعة من التركيبات اللفظية والصوتية ، الاقتصار على « الهنا » و « الآن » ، « تعقيل » اللغة إلى الحد الذي أصبحت معه قادرة على استيعاب الواقع الجديد بلا صيغ مسبقة أو كليشيهات محفوظة ، التشكك في العواطف والمشاعر التقليدية المتجانسة أزاء واقع قاس مجرد من كل عاطفة وتجانس ، تجريد الشعر من عاداته القديمة وكأنه مريض

* بلغني بعد انتمام هذا المقال أن آيش قد توفى في الأيام الأخيرة من العام المنصرم ، والذين يعرفون آيش سيقدرون الخسارة الفادحة التي أصابت الأدب الألماني والعالي بموته المبكر . وإنى لاستأذن القراء والادباء العرب في تعزية أحبابه وعارفي فضله ومنزلته تعزية قلبية صادقة .

يعالجه الطبيب من ادوائه الزمنية واحتفاظه مع ذلك بنبض الشعر وعصبه الحى على الرغم من مبضع الجراح وادوائه الحادة ! ولا نبالغ اذا قلنا ان عذاب الأسر والاعتقال والجوع والحيرة المطلقة امام الاسئلة المصرية (من اين والى أين ؟) التى أصبحت تفرز في جلد البشر بعد ان كانت من نوع القلق الفلسفى والميتافيزيقي الذى علاه الصدا - كل هذا جعل الشعر ضرورة ملحة كالخبز والماء والعلب المحفوظة التى كان يعيش عليها الشعراء بعد المحنة ! .

وبدا الحوار النقدي مع الأسلاف ، وسؤال النفس وحسابها . وبحث الشاعر عن اتجاهه وطريقه في ديوان لاحق لنفس الشاعر هو « رسائل المطر Botschaften des Regens » أو في قصائد كارل كرولف Karl Krolow (١٩١٥-) تحولت القصيدة الى أداة لا غنى عنها ، سكين أو فتاحة علب محفوظة . انها تستخدم في غرض حيوى أو يومى ، دون أن يكثرث الشاعر في كثير أو قليل بقيمة ما ينتجه ، بل دون أن يسأل نفسه ان كانت له قيمة على الإطلاق . فالشاعر الذى تألم وجاع واهين في معسكرات الأسر والاعتقال والسخرة ، وراح يلتقط أعواد القش أو أدوات التعذيب والعصى التى ضرب بها ليصنع منها آلة موسيقية يعزف عليها أو زخرفة تعزیه عن الجمال الذى حرم منه - هذا الشاعر لن يبالي بقيمة ما يكتب . لقد تخلى عن طموح سلفه القديم ودعاواه العريضة وأحلامه الضخمة ، ورد الشعر الى وظيفته البدائية عندما كان مرتبطاً بضرورات الحياة الاولى ارتباط الأخ باخوته ، وعندما كان ينثر رموزه وعلاماته السحرية في حقل التجربة البشرية الضيق المحدود . انه لا يحلم بانشاء اسطورة أو سرد حكاية لانه يعى الاخطار المحدقة به من كل ناحية . اقصى ما يتطلع اليه ان يتمم لنفسه بتعاويذه السحرية ليحميها من الخطر المباشر الذى يهدده . انها ليست حكايات أو اساطير يرويها للآخرين ، ولا هو يرضى نفسه بالتماس الكلمة العذبة الرنين أو اللحن الموسيقى الصافي - كما كان يفعل آباءه من الرومانتيكيين الجدد أو الرمزيين مثل رلكه وجورجه وهسه . . الخ - وليست القصيدة التى يفرغ اليها من قبيل السحر لانه لا يبالي ان خرجت تعاويذه وتمتماته لنفسه كما تخرج مهممات الآلات الصاخبة أو نشيج الأطفال الجياع أو أصوات الاطلال المتداعية في المدينة المحتضرة . . .

ومع هذا فان الشاعر اذا كان لا « يسحر » ولا « يطرب » فهو لا يحرم نفسه من حرية اللعب . ها هو ذا واحد من اشعر ابناء الجيل القديم - وهو **كرستيان مورجنشتيرن** (١٨٧١ - ١٩١٤) Christian Morgenstern يستنكر على بنى وطنه ما اتهمهم به نيتشه من « الجد الوحش » فيعبث بنماذجه العجيبة في « اغاني المشنقة » (١٩٠٥) Galgenlieder عبثه البريء العميق الساخر . وها هو ذا **يواخيم رنجلنتز** (١٨٨٣ - ١٩٣٤) Joachim Ringelnatz يستسلم لخراطره العذبة الضاحكة التى تنبعث من حياته الشريدة البائسة ، فاذا بالجدد على لسان **جنتر جراس** (١٩٢٧ -) Gunther Grass و**فولفجانج فايراوخ** (١٩٠٧ -) Wolfgang Weyrauch و**هانز ماجنوس انسز برجر** (١٩٢٩ -) Hans Magnus Enzensberger و**فالتس هولر** (١٩٢٢ -) Walter Hollerer وغيرهم يصلون بالمغامرة الى مداها ، ويلجأون للصور والمعانى القديمة لابرار تفاهتها وعدم جدواها ، ويلعبون أو بالاحرى يعبثون بالحيل والأساليب الفنية الموروثة ليزيدوا التأثير حدة والوعى يقظة وتوترا .

ولعل أهم ألوان هذه المخاطرة أو هذا العبث أو هذا التجريب أن يكون هو اكتشاف « الدادية » التى تأسست أثناء الحرب الاولى وبعدها بقليل ، أو بالاحرى إعادة اكتشافها من جديد ، مع التخلي

عما كان فيها من تهويلات وبهلوانيات وفرقات لفظية، والحرص على ما يمكن أن تقدمه من طاقات تجريبية هائلة . والتفتت الأنظار الى الشاعر والرسام والنحات هانز آرب Hans Arp. (١٨٨٧ -) الذي كان من أوائل مؤسسي الحركة، وبدأ الشباب يتأثرون به في قصائدهم التجريبية وبزميله كودت شفيترز Kurt Schwitters (١٨٨٧ - ١٩٤٨) . وما زالت هذه التجارب تجرى اليوم على قدم وساق ، وتهدد بكسر رقبة الشعر والغاء الشاعر نفسه من القصيدة . ولهذا فسوف نقف عندها بعد قليل وقفة قصيرة .

٣ - ولا يمكننا أن نتحدث عن الشاعر الألماني بعد الحرب الثانية بغير أن نلفت نظر القارئ الى جوهر هذا الشعر نفسه وطبيعته في هذا القرن ، وما بقي منه بعد الحرب او بعد ساعة الصفر . إن الشعر الألماني - كما يقول الشاعر الكبير كارل كروloff - (٢) كان دائماً من وحى الساعة ، وعكس على طريقته الجانب الموقوت المحدود بالظروف السياسية والاجتماعية، فبدأ بدوزة موقوتاً ومرهوناً بظروفه - ولم يكن الاتصال من طابع القصيدة الألمانية فيما مضى من تاريخها ، ولا اظن أنه كان طابعها في اي ادب من الآداب . لقد كان دائماً شعراً يتسم بالجهد والعناء ، لا يطفئ طفرة حتى تستهلك ، ولا يتصل بالتراث حتى يعلن عليه القطيعة - أي أنه كان مرهوناً بظروف بلده ومبدعه في أغلب الأحوال . لهذا فقد الهدوء والاستقرار اللازمين لتطوره في مرحلة معينة من تاريخه - ولهذا أيضاً يتحتم علينا ان نرصد موقفه وردود فعله على الازمات التي هزت وطنه في سنوات ١٩١٤ و ١٩١٨ و ١٩٣٣ .

كانت القصيدة تهرب من مواجهة الأزمة ، أو تنقل رد الفعل الى عالم جمالي منعزل . ربما لأنها تعودت على أنماط معينة من ردود الفعل لم تستطع أن تخرج عليها أو تتخلص منها ، فلم تلبث في كل أزمة واجهتها أن عادت الى نفسها ولاذت بوحدها . يؤكد هذا أنها عندما حاولت أن تخرج من عزلتها التقليدية - كما حدث مثلاً في بداية الحرب العالمية الاولى - تفجرت لفترة محدودة ، فبدت محمومة ، مسرعة في الشطط والجموح ، وشوهدت نفسها بنفسها . وشعر التعبيريين الذين اشرنا اليهم اشارة عابرة فيما سبق مثل واضح على هذه الهزة المفاجئة التي استنفدت امكانياتها وكشفت عن عجزها، فانطفاقت شعلتها المشبوبة في فترة قصيرة كعمر الزهور ، لقد عبرت قصيدتهم عن صرخة نبيلة متأججة بالعاطفة الصادقة - ولكن لم يلبث الشلل او الموت أن ران عليها وأخمد أنفاسها ، وكان نجاحها السريع كان السبب في اخفاقها السريع .

ولعل هنا سبباً آخر لهذا التوقف المفاجئ الذي يعتري الشعر الألماني في معظم مراحل تطوره . ذلك أنه - شأن الشعر في كل الآداب - يصدر عن اناس متوحدين مع انفسهم ، عن طاقات متفرقة تميل الى التصادم والتصارع اكثر مما تميل الى الانضواء تحت لواء حركة او مدرسة متجانسة ، (وما اكثر الحركات والمدارس في تاريخ الاذب الألماني بوجه عام ، وما اكثر ما كانت تلتئم لتتفرق ، وتتحلل لتنفصم !) ولهذا فقد يكون من الأنسب أن نتحدث مثلاً - في سياق الكلام عن تطور هذا الشعر حتى أواخر الثلاثينيات - عن شعراء تعبريين مثل تراكل وهاييم وبين (٤) وبرشت في المرحلة الاولى من تطورهم ، بدلاً من الحديث عن حركة تعبئية

(٣) كارل كروloff ، الشعر الألماني بين سنتي ١٩٤٥ ، ١٩٦٥ (مطبوعة على الآلة الكاتبة . مؤسسة بين الامم ، دون تاريخ) .

Karl Krolow ; Deutsche Lyrik 1945-1965 s.1 (Inter-Nationes O.J.)

(٤) راجع مزيداً من التفصيل عن هذين الشاعرين الكبيرين في كتابي السابق عن التعبيرية .

عامة تنكر لها معظمهم أو فقد الصلة بها ، أو لجأ إلى احضان القصيدة السياسية مثل يوهانيس بيشر (١٨٩١ - ١٩٥٨) ، Johannes Becher أو مات أو لاذ بالصمت أو أثر الانتحار .

ولكن إصابة القصيدة بالشلل بعد انطفاء الحركة التعبيرية لا يعنى أنها توقفت . لقد ظلت باقية ، وإن كان البقاء لا يعنى الحياة . أخذت تجتر أيامها أو تحملها على ظهرها ، ولم تجد القدرة أو الشجاعة على التجربة والمغامرة ، وسقط معظم أصحابها الذين لم يهاجروا من وطنهم ضحية الفاشية . والتيار الوحيد الذى نجا من هذا المصير وتشبث بالراية بعد احتضار التعبيرية هو شعر الطبيعة - (وقد كان التفنى بالطبيعة الجلييلة الفامضة من أبرز ملامح الشعر الألماني ، فتاريخه يرجع إلى أكثر من مائتى عام ، منذ أيام البرشت فون هالر (١٧٠٨ - ١٧٧٧) بل منذ أيام بروكيس (١٦٨٠ - ١٧٤٧) حتى أيام جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وهغلرلين (١٧٧٨ - ١٨٤٢) وأيشنورف (١٧٨٨ - ١٨٥٧) والشاعرة العظيمة أنيته دروسته - هيلز هوف (١٧٩٧ - ١٨٤٨) . هرب الشاعر اذن من جبروت السلطة أو تعاسة الواقع إلى معبد الطبيعة ، وراح يداوى جراحه أو يلتمس النجاة من الرعب والوحشية أو يتزود منها بالإيمان والعزاء . ولا شك أن شعر الطبيعة هو الشعر الوحيد الذى استطاع أن ينقذ نفسه من الكارثة الشاملة ، فبقى وحده في الميدان ، وتلقفه المحافظون العظام فنوعوا فيه ووسعوا آفاقه .

والحافظون يتمتعون دائماً بطول العمر ، ويجيدون « المحافظة » على أنفسهم في أسوأ الأحوال . لقد لجأوا إلى عزلتهم أمام الضرورة القاسية ، وعكفوا على شعر الطبيعة الذى لم تفكر يد الإرهاب في مصادره أو احرقه ، وبدلوا جهدهم في الإبقاء على قصيدة الطبيعة فلم يطمحوا إلى تغييرها وتجديدها ، واعتصموا بسطح المائتين كان طوفان التجديدات الثورية يزحف على الأبواب ! .

والعجيب أن الذين بدأوا بعد سنة ١٩٤٥ في إرساء القصيدة الألمانية على أساس جديد كانوا من الأسماء المعروفة التي تتمتع بالاحترام والتقدير . وقد حظيت مجموعاتهم التي صدرت بعد الحرب بنجاح كبير وأقبل عليها القراء أيماءقبال . نذكر من بينها « يوم الغضب Dies Trae للكاتب القدير المتدين فيرنر برجنجرين (١٨٩٢ - ١٩٦٤) Werner Bergengruen ، و « عقيدة البندقية » Venezianisches Credot لرودلف فون هاجلشتنجه Rudolf Hagelstange (١٩١٢ -) وكان في ذلك الحين موهبة شابة تسعى على الدرب المحافظ ، وإن قدمت شهادة نادرة على قدرة الشعر على المقاومة ، (وقد صدرت المجموعتان الأخيرتان في سنة ١٩٤٥) .

٤ - وبينما كان شعر الطبيعة عند المحافظين والمجددين يمضى في طريقه إلى التطور ، وكان شعر « المحنة والإطلال » - وهو رد فعل عاطفى مباشر للحيرة واليأس والفوضى والذهول الذى جاء في أعقاب الحرب - قد خبا وانطفأ في حوالى سنة ١٩٤٨ ، طرأت على القصيدة الألمانية بعد سنة ١٩٥٠ تغيرات شاملة كانت في مجموعها أقرب إلى روح المغامرة الجسورة . كان بعض هذه التغيرات من وحى الساعة ، وكان بعضه الآخر ثائراً ومحاكاة للشعر الأوروبي الزاحف ، سواء منه الشعر الأبوللى أو العقل المحض ، أو الشعر الديونيزى (٥) الذى يفترق من ينباع الخيال وغياهب العقل الباطن والأحلام والكوابيس ، أو الشعر السياسى الملزم .

(٥) راجع عنهما ص ٢٤٤ إلى ص ٢٤٨ من كتابي عن الشعر الحديث .

ولعل أول من يخطر على البال في هذا المقام شاعران كبيران كان لهما تأثير ضخم على مجموعة من الشعراء الذين يمارسون نشاطهم في هذه الأيام ، وهما جو تفريد بن (١٨٨٦ - ١٩٥٦) أما Gottfried Benn وبرتولد برشت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) Berthold Brecht . أما جوتفريد بن - الذى ولد ومات في برلين وكان طبيباً للأمراض الجلدية والتناسلية - فقد سطع نجمه وتوهج في سماء الشعر الألماني المعاصر حتى أوشك أن يطفىء كل من عداه ، وأثر بقصائده ومحاضراته ومقالاته تأثير السحر أو تأثير المخدر على الأجيال الشابة والمخضمة جميعاً ، وبدأ لفترة طويلة وكأنه قد احتل مكان الشاعر العظيم ولكنه . كان بن قد رحب بالنظام النازى في بدايته وتوهم أنه سيخلص بلاده من الجمود والعقم والعمية ، فلما تبين خطأه الرهيب لزم الصمت اثنى عشرة سنة بعد صدور « قصائده المختارة » Ausgewählte Gedichte سنة ١٩٣٦ . ثم ظهرت « قصائد الساكنة » Statische Gedichte في سويسرا سنة ١٩٤٨ معلنة عن عودته إلى الأدب بعد غيبة طويلة .

واختتم بن نشيده أو بالأحرى نشيجه الشعري العظيم في الفترة الواقعة بين سنة ١٩٤٩ - حين أصدر ديوانه الطوفان النشوان - Trunkene Flut سنة ١٩٥٤ عندما ظهرت مجموعته « لحن ختامى » Apreslode قبل موته بسنتين وقصائده « الأيام الأولى » Primäre Tage التى ظهرت سنة ١٩٥٨ بعد وفاته .

ولعل المجد الذى حظى به « بن » في هذه السنوات المتأخرة التى وصفها بالمرحلة التعبيرية الثانية في حياته كان نتيجة نوع من سوء الفهم . فقد خلت قصائده الأخيرة من ذلك الوهج الشاذ الذى تميزت به أشعار رجل كتب قبل ذلك بثلاثين أو أربعين سنة أدق وأغرب شعر عرفه ذلك العصر .

كانت قصائده التى ظهرت بعد الحرب قد فقدت كثيراً من العنف والتحدى الذى تميز به : الكلمات ذات المعانى المتعددة الطبقات والمستويات ، والاصطلاحات العلمية والحضارية المختارة من بحر ثقافى فياض ، والأساطير والرموز المستمدة من روح البحر الأبيض المتوسط .

سحر « بن » القراء فترة طويلة . ولكن السحر عمره قصير . فلم تلبث الأجيال الشابة أن تحررت من موهبته الخطرة ، وطففت عليه أسماء أخرى أخذت تقدم للقارئ صدق التعبير وشجاعته ولا تبهره بسحر الالفاظ الغريبة المخدرة . ولعلها أيضاً أن تكون قد انصرفت من كثير من القيم الفنية والروحية التى تنتمى للقرن التاسع عشر والتى كانت لا تزال باقية في أعمال « بن » .

٥ - أما برشت (٦) فكانت شهرته أكثر اصراراً وأشد عناداً من « بن » الذى مات قبله بأسابيع قليلة في برلين . ولم تأت هذه الشهرة وحسب من أعماله المسرحية التى غزت مسارح العالم في الشرق والغرب ، ولا من نظريته عن المسرح اللحمى التى دعمها بكتابات النقدية العديدة ، بل جاءت كذلك من قصائده التى كتبها طول العمر ، لأنها ارتبطت بموقف فكرى وأخلاقي صلب لا يلين . وهذا هو الذى يجعله الشاعر الوحيد بين شعراء وطنه الذى لم يضعف

(٦) أود أن أحيل القارئ إلى كتابي « قصائد من برتولد برشت » دار الكتاب العربى بالقاهرة ١٩٦٧ وبه دراسة عن حياته وشعره وعدد كبير من عيون قصائده ، وإلى مقالى عن المسرح اللحمى المنشور في مجلة الآداب البيروتية عدد نوفمبر ١٩٧٢ .

انتاجه ولم يتغير أو ينقطع منذ أن هاجر منه سنة ١٩٣٣ وراح على حد قوله « يغير بلدًا ببلد كما يغير حذاءً بحذاء » . . كان قبل هجرته قد بلغ مكانة مرموقة في الأدب ، ثم أنضجته سنوات التجوال والعذاب ، وصارت لفته أكثر اقتصاداً وإيجازاً . وفوارت لهجته التعليمية أو كادت ، واكتسب وجهه الأدبي قناع الحكيم الشرقي الماكر الحزين ، وشغلت الحياة الأدبية بمنزجته كما شغلت بقصائده الملتزمة الهادئة ، ولعلها استظل مشغولة به بعد أن تضاعل تأثير « بن » وخبت هالة السحر التي شعت من صينته الفنية الباهرة .

وشعر « برشت » يخلو من الكلمات الضخمة ، حتى ليوشك أن يحدرنا من الشعر نفسه بمعناه التقليدي (أو بالأحرى بكل أمراضه البرجوازية !) ونحن نظلم برشت أن قلنا أن شعره سياسي ، وقد ننصفه لو قلنا أنه في مجموعته شعر نقدي أو موضوعي أو عقلاني . نضرب لهذا مثلاً بأحدى قصائده التي يتحدث فيها أحد سكان الغرف المؤجرة في المدينة الكبيرة إلى إحدى الأشجار التي تنمو في فناء البيت الذي يسكن فيه . أنه يخاطبها كما لو كانت تمثل نظاماً يستبعده وينبذه وينفيه . فالشجرة هنا « ملك » صاحب البيت . والشاعر يكلمها ويتذكر أسلافه الذين عاشوا مع الطبيعة في مودة والفة ، واستطاعوا أن يتحدثوا عنها أو معها حديث الحبيب للحبيب . أما هو فتفصله عنها مسافة البعد - ولا بد أن يخاطبها باحترام ! ومعنى هذا أن الواقع الذي يحيا فيه الشاعر يحدث فيه شيء أهم ، شيء يعنيه أكثر مما تعنيه كل العواطف التقليدية التي نسميها شعراً . أن مجرد اعتبار صاحب البيت أن الشجرة ملك له ، وإثبات حقه المطلق في التصرف فيها يفضيه ويستفزّه للهجوم عليه ، وموقفه هو موقف من يرفض أن يغمض عينيه على الفظائع التي ترتكب أمامه ، ويأبى السكوت على نظام فاسد أو الهرب منه إلى نظام آخر لا يقل عنه فساداً وزيفاً . فليواجه إذن هذا النظام ويمسك الثور من قرونيه ، بدلاً من الفرار إلى نظام لغوي أو فني متضخم بالكلمات الطنانة والعواطف الكاذبة . ولكن شعره أداة النظر الموضوعي والعقل البارد المصقول كالسيف ، وليجتث به أدغال المبالغة والعذوبة المسمومة والزيف ! .

و « برشت » في الحقيقة يمثل مشكلة بالنسبة للنقد الحديث . فالحكم الموضوعي عليه في هذه المرحلة التاريخية يكاد يكون مستحيلًا ، لأن أعماله التي تركها بعد وفاته لم تنشر كلها بعد ، ولأن موجة التحمس له أو السخط عليه لم تنحسر إلى اليوم ، كما أن موقفه من التطبيق العملي للاشتراكية في النظام الذي عاش سنواته الأخيرة في ظله وموقف هذا النظام منه لم يتضح كل الوضوح . هذا إلى أن الموضوعية التامة المطلقة (وهي - فيما أظن - تكاد تكون مستحيلة في الأدب أو في غيره من الفنون والعلوم) تتناقض مع صميم إنتاجه والغاية منه . فنحن إن اعتبرنا الشقاق بين مذهبه النظري وبين الممارسة العملية وحاولنا أن نحسب له أو عليه ظلمناه في الحالين ، لأنه سيكون في الحالة الأولى مثاليًا أو « يوتوبيا » بغير نزاع ، وسيكون في الحالة الثانية مروجاً أو داعية للمذهب أو نظرية تجمدت في مرحلة معينة من مراحل تطورها واعتبرت هي نفسها بضرورة تجدها وإذابة ثلوجها . ونحن مضطرون في الوقت الحاضر على كل حال إلى التفرقة بين القيمة الفنية التي تنطوي عليها أعماله ، وهي قيمة لا شك فيها ، وبين النظرية أو المذهب الذي دافع عنه . وليس من حقنا على أية حال أن نتشكك في إخلاصه الدائم للاشتراكية وجموع الكادحين والفقراء والمضطهدين في كل مكان وزمان .

لأنه كان من الطبيعي أن يؤثر شعر « برشت » الملتزم على المواهب الشابة ، أصبحت القصيدة عنده دموع سياسية تهم الرأي العام ، سلاحاً للكفاح في سبيل العدل والتقدم والسلام ، أداة

للفعل والثورة والتغير . واستقبل الناس في الشرق والغرب نموذج المستفز المتحدى بالفضب أو الترحيب ، وتلقف الشباب منه الكرة فساروا في موكبه ، وإن تحرر معظمهم من «إيديولوجيته» وجددوا مصطلحه ومقصده إلى حد كبير . ولكنه ظل في نظرهم قدوة رفيعة للفعل والكفاح . نذكر من بين الذين تأثروا به فولفجانج فايراوخ (ولد سنة ١٩٠٧) الذي سبقت الإشارة إليه . وهو شاعر وكاتب تمثيلات اذاعية اتمس كل انتاجه بالالتزام الواعي والنقد العنيف للعصر ، والنظر للقصيدة كسكين تقطع وتحسم وتغير ! (٧) تلمس هذا في كل مجموعات الشعرية ابتداء من « رحمة الحظ » (١٩٤٦) وقبرة وصقر (١٩٤٨) و« نهاية وبداية » (١٩٤٩) إلى « مكتوب على الحائط » (١٩٥٠) و« غناء لكى لا نموت » (١٩٥٦) (٨) . ولنذكر له على سبيل المثال احدى قصائده التي تعبر عن تيار القصيدة الملتزمة . وعنوان القصيدة هو « شكوى »:

لأنى اشعر بالخوف ، اريد يا سادة هذه الأرض
أن اقدم اليكم هذه الشكوى :
انا رجل صغير ، وأنا غبي ،
لهذا ارجوكم ، آه ، ألا تسيئوا بى الظن
لأنى اسألكم ، ماذا تفعلون بنا .
هل فكرتم فى سعادتنا جميعاً ؟
السعادة ، أيها السادة ، شئ ضئيل ،
انها صحيحة ديك ، انها فراشة .
السعادة هى الليل بأغانيه ،
عندما يردد الرجل والمرأة صرخته .
انها النهار ، عندما يلعب أطفالنا ،
وهى الصبى ، والعجوز التى يضمنها العمل الى حد الموت .
السعادة هى الذهاب الى المدرسة ، هى التجوال ،
هى شذى العسل ، وعفونة السماد .
أيها السادة ، السعادة هى مرور الأعوام ،
هى دخان الفليون وصيد الأسماك
السعادة يا أيها السادة فوق العروش البعيدة ،
هى كذلك عذابنا نحن الملايين ،
عندما تلد نساءنا المساكين الاطفال ،
وعندما نرقد على الفراش ساعة الاحتضار ،
ويرسلنا الموت الناعم للشيطان .

(٧) كما يشهد على هذا عنوان المجموعة الشعرية (قصيدتى هى سكينى) وقد استعارت منه هذا العنوان الذى لا ينسى .

Lerche und Sperber

(٨) وهى على الترتيب :

Von des G luckes Barmherzigkeit

Gesang und nicht zu sterben Ende und Anfang An die Wand Geschrieben

السعادة أيها السادة هي العالم كله .
 والعالم ، أيها السادة ، رائع الجمال ،
 اتوسل اليكم أن تتسلقوا إحدى القمم ،
 وتهبطوا إلى أعماق الوديان ،
 تطلعوا للسماء في شهر مارس وهي في شدة الشحوب ،
 للسماء في شهر مايو وهي صافية خضراء ،
 انظروا النحلة والدب ، إلى آخر ما هناك ،
 فكل ما ترونه ، وأن يكن هو التراب ،
 فهو ، أن اذنتم ، ترابنا . يا أيها السادة العظام (٩) .



وكل ما كتبه الشاعر النابه **هانز ماجنوس انسنز برجر** (١٩٢٩ -) وتأثر فيه تأثراً واضحاً ببرشت ينبع من نفس الاحساس برسالة الشعر الذي يجب أن يكون عوناً على الفعل ، كما تقول عبارة الوار . صحيح أنه لا يلتزم بنظام فكري (أو أيديولوجية) معينة ، أو حزب سياسي محدد ، ولكنه لا يزال يتحدى المجتمع - والبرجوازي البليد العنيد بنوع خاص ! - ويشيره ويستفزه ويحركه ، ولا تزال القصيدة في أغلب الأحوال أشبه بمنشور ثوري ، أو خطاب مهرب من غياهب السجون ، أو كتابة على الحائط (لنذكر قصيدة لبرشت بهذا العنوان : هم يطلبون الحرب ، والذي كتبها ، قد سقط صريعاً !) . وقد شاع هذا النوع من القصائد من منتصف الستينيات عند شعراء مثل : **فولفديتر شنوره** (١٩٢٠ -) **Wolfdietrich Schnurre** الذي عرف كذلك بقصصه القصيرة الناجحة ، والشاعرة **كريستا راينج** ، والشاعر النمساوي **أريش فريد** (١٩٢١ -) **Erich Fried** (الذي ترجم اليوت وديلان توماس) والشاعر **ستيغان هرملين** (١٩١٥ -) **Stephan Hermlin** الذي تأثر بالتيار السياسي في الحركة السريالية الفرنسية ، وبخاصة الوار ، كما عني بترجمة شعر الزوج الأمريكيين . **وجورج ماورر** **Georg Maurer** (١٩٠٧ - ١٩٧١) و **فرانز فيمان** (١٩٢٢ -) **Franz Fuhrmann** وغيرهم من الشعراء الذين يعيشون في ألمانيا الديمقراطية .

ولنقف وقفة قصيرة عند الشاعر أريش فريد ، بقدر ما تسمح المادة الشحيحة التي بين يدي عنه . وهو يعبر عن الشعراء الذين يواصلون تراث برشت ، ويجندون فنههم من أجل الحرية والسلام (واحد دواوينه المتأخرة التي سمعت عنه ولم يتح لي الاطلاع عليه عنوانه « وفيتنام و... ») ويتميز بلغة جريئة تعتمد على تداعى الكلمات والايقاعات والتلاعب بها ، كما تتميز بالايجاز الشديد الذي يجعل البيت الواحد أقرب إلى الإشارة الموحية أو المثل المركز . وقد وقع في

(٩) من ديوانه « مكتوب على الحائط » ، هامبورج ، دار نشر روفولت - وقد أخذت القصيدة عن مجموعة منتخبة من الشعر الألماني في العصر الحاضر ، اختارها الشاعر فيللي فيزه وقدم لها وظهرت ضمن مجموعة كتب كلام المشهورة سنة ١٩٥٧ ، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

Deutsche Lyrik der Gegenwart, eine Anthologie. Zweite Auflage. Herausgegeben und eingeleitet von Willi Fehse. Stuttgart, Reclam, 1957. S. 239—240.

يدى بمحض الصدفة منذ سنوات قليلة أحد أعداد مجلة اشتراكية (١٠) يحررها الأدباء التقدميون الساخطون ، الذين يجمعون بين الالتزام السياسى والتجريب المستمر فى لغة القصيدة . وسأنقل اليك قصيدتين تعرفنا احدهما بهذا الاتجاه العام ، وتقدم لنا الثانية شهادة حق وانصاف من شاعر لم « تمنعه الدعايات المفرضة » من ادانة الوحشية الاسرائيلية. واليك القصيدة الاولى بعنوان « **نادى الصحافة** » وستلاحظ اللهجة التعليمية الواضحة ، والفكرة المنطقية التى تتحول الى شعر رقيق ، والسخرية المرة التى تؤثر بالهمس أكثر من الضجيج :

ابحث عن أصدقاء
يشاركوك
رأيك
ان الأمر يستحق هذا

ولو وجدت
أنهم ليسوا
من رأيك تماماً
وأن الأمر يستحق

ان تضحى بشئ
من رأيك
لكى تتفق معهم

ستكون الصداقة
أمتن وأوثق
عن طريق
هذا التقارب

ان التسلط بالرأى
أضعف
وأقل نفعاً
من الاتحاد

هل كان لك
رأى

فى يوم من الأيام ؟

أما القصيدة الثانية فعنوانها « **اسمعى يا إسرائيل** » (١١) ، ويبدو أن الشاعر تابع أخبار

(١٠) عنوان المجلة التى يحررها ميخائيل كروجر وكلاوس فاجنباخ وهو :

Tintenfisch, Jahrbuch für Literatur, Berlin 1968, Number I.

(١١) نشرت القصيدة فى العدد الثامن ، لسنة ١٩٦٩ ، من مجلة « الأدب » القاهرية المحتجة ، ولم أجد أساساً من إعادة نشرها فى هذا السياق .

العدوان وشاهد بعض صوره . ورأى كيف تباهى أعداؤنا من اللصوص المسلحين « بشجاعتهم » ، فتحرك ضميره الأدبي والانسانى وكتب هذه الأبيات :

عندما كنا مضطهدين
كنت واحداً منكم
كيف أظل كذلك
بعد أن اضطهدتكم غيركم ؟

كانت امنيتكم
أن تصبحوا شعباً بين الشعوب
واليوم أصبحتم
كالشعب الذى سفك دماءكم

ذهب الذين قسوا عليكم
وبقيتم
أو ما زالت قسوتهم
تعيش اليوم فيكم ؟

صحتكم بالمهزومين :
« اخلعوا احذيتكم »

كمثل كبش الفداء
طاردتهم في الصحراء

في جامع الموت الكبير
كانت صنادلهم رمالا

لكنهم لم ينحنوا
لم يركعوا مثل الضحايا

أثر الأقدام العارية
على رمال الصحارى
سيبقى بعد أن تمحى
آثار قنابلكم ودباباتكم .

٧- ولعل من الأفضل الآن أن ننتقل من هذا الحديث الذى لا يخلو من التعميم الى القصائد نفسها . ان الشعر فى حركة دائمة وتحول لا يعرف الراحة ولا الاستقرار ، والكلام عن المدارس والحركات والاتجاهات أمر نظريه من باب التبسيط والتنسيق . ومن أصعب الامور ان نفرض على الشعر فى عصر أو مرحلة معينة شكلاً ثابتاً أو قالباً جامداً . ولذلك يحسن أن نتحدث عن « القصيدة » بدلاً من الحديث عن « الشعر » ، وان نعروض فى أثناء ذلك لبعض الشعراء البارزين بشيء من التفصيل . ولهذا سنتناول قصيدة الطبيعة ، والحب ، والقصيدة التى تميل الى التجريب أو اللعب ، لكى نتأمل فى النهاية ظلال الصمت التى خيمت عليها ...

الطبيعة :

كان **أوسكار ليركه** (١٨٨٤ - ١٩٤١) Oskar Loerke هو النبع النقي الذي تدفق منه شعر الطبيعة الذي بلغ ذروته في منتصف هذا القرن . ولقد صدر ديوانه الأول « تجوال » Wanderschaft في سنة ١٩١١ ، ثم ظهر ديوانه الثاني « موسيقى بان (١٢) » إبان الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٦ (وقد صدر أولاً بعنوان « قصائد ») ثم ظهر بالعنوان المذكور سنة ١٩٢٩) ولم يلبث النقاد أن احتفوا به وقدروا رعايته لتراث شعري عريق . بل لقد قال أحدهم أن الطبيعة تثبت وجودها في شعره ، وهو قول يصدق عليه وعلى كثيرين ممن ساروا على دربه - ومن أهمهم صديقه المقرب **فيلهلم ليتمان** Wilhelm Lehmann (١٨٨٢ -) الذي وضعه بأنه « طبيعة عظيمة . . » .

وأخص ما يميز شعر الطبيعة عند « ليركه » أنه أبعد عنه شخصيته الفردية ، وأراح الوجود من تدخل ذاتية الشاعر ومثله وأحزانه وأفراحه ، وترك هذا الوجود يتحدث مع نفسه ويحاور نفسه . وقد كان أبعاد الفردية عن الشعر شيئاً جديداً في ذلك الحين ، وبخاصة بعد التعبيرية التي جعلت العالم يبدأ من الفرد (كما قال أحد أقطابها وهو **فرانز فيرفل** Franz Werfel وهذا هو ما عبر عنه « ليركه » نفسه عندما قال أنه يهتم بالاستماع إلى « غناء الأشياء » أكثر مما يهتم بسماع صوته .

هكذا أصبحت « التجربة » طبيعية . وتحررت الذات من المبالغات التي كانت تخنق أنفاسها ، وعكفت الطبيعة على نفسها وأصبح الإنسان جزءاً يستمد الحياة منها ، واتجهت الأبعاد المكانية والزمانية نحو مركز حسي واحد تحاول القصيدة أن تثبته وتكتفه .

صار للطبيعة وجود سحري ، وأصبح هم الشاعر أن يجمع المكان والزمان والأشياء في لحظة الحضور الأزلي ، وأن يضم الإنسان في نسيج المخلوقات الطبيعية . ولهذا سميت هذه الحركة الشعرية باسم « الطبيعة السحرية » وتميزت كما قلت بتجردها من الفردية والذاتية ، بحيث أصبح واجب الإنسان أن يصمت « لكي يترك الكون يخلق نفسه » . ولعل هذه الآيات التي كتبها « ليتمان » أن تعبر عما نريده بالطبيعة السحرية :

كلمنى كما تكلم الشجرة النحيلة ،
غن أنت عنى ، يا سرب الزراير !
القدم والذراع ترف رفيف الأوراق ،
وتحلم بها أحلام العصفير .

ولنضرب مثلاً لشعر الطبيعة السحرية من قصائد « ليركه » نفسه ، لنلمس بانفسنا كيف حاول بكل جهده أن يتخلص من عبث « العواطف الغبية » ، وكيف ازدحمت قصائده بالتفاصيل النباتية والحيوانية والمدنية المرهقة ، وران عليها هدوء وصمت واتزان يوشك ألا يجعل فيه

(١٢) Pansmusik وبأن هو اله الرعاة في الأساطير اليونانية القديمة ، ثم أصبح بعد ذلك اله الكون بأسره (والكلمة في اليونانية تعنى الكل) . هذا وقد ولد « ليركه » في بروسيا الغربية ومات في برلين بعد أن عمل سنوات طويلة قارئاً أو فاحصاً للانتاج الأدبي لدى الناشر فيشر ، مما اتاح له رعاية عدد كبير من الشعراء والكتاب وتشجيع الحياة الأدبية .

مكاناً للإنسان - يقول في قصيدته « الجبال تنمو » من ديوانه « نفس الأرض » Atem der Erde (١٩٣٠) :

لكن غير بعيد ترف الغابة بأجنحتها الكثيرة
كانها موكب الملائكة ، وقد حجبته غابة أقدم عمراً ،
ومن تحت أجنحتها السفلى
تحرك غابة الغد جناحيها .

ما أعجب الأزمنة هنا ، طبقة فوق طبقة ،
أهلة بالنبات والحيوان ، وهى تتحصن فى الحيوان والنبات !
وتعرف نفسها فى - وأنا لا أسأل -
مملكة الحيوان والنبات .

ورقة تهوى ،
صقر يرتفع من بين أشجار البلوط :
ما هى بعلامة شر يمكن تأويلها
بل هى شعورى الأخير الصريح
الذى حرم النطق كما حرم الحب ،
فى الألسن (١٣) يتردد نغم الصخر الاجرد
انا لا أسأل ، لكن الجواب تعطيه
مملكة المعادن التى فى .



هنا يتكدر صمت الحيوانات فوق صمت المعادن والنباتات ، وتسود الدهشة التى يفترب
فيها الإنسان ويعجز عن الحوار ويكاد يفنى فيما حوله . صحيح أن « الأنا » لا تختفى تماماً من
القصيدة ، ولكن طبقات الطبيعة الخارجية تكتم أنفاسها أو تجعلها طبيعة أخرى . انظر اليه وهو
يتحدث فى ديوانه « موسيقى بان » عن اكتئاب الجسد فى الليل ، فيصفه بأنه ليل يدوب فى
البرودة ولا يقوى على تحريك الظلمة ولا على تحريك دمه الفاتر الثقيل ثم يسأل :

ما هى الأنا إذن ؟
القدمان كالجبال التى ترى من بعيد ،
شديدتا القرية والثقل ، لا استطيع تحريكهما ،
القلب كالوعاء الوحيد (١٤)
تفصله عنى أميال كثيرة موحشة .

(١٣) الألسن هنا جمع لسان والمقصود به اللسان الصخرى الذى يمتد فى البحر .

(١٤) المقصود هو الوعاء الذى يستقبل ماء المطر .

أعرف :

أن اليد تفوص فى غابة من الفحم ،
الجبين يحمل عاصمة باهرة الأضواء
فوق قدمى ينام ثلج القطبين ،
وتحتهما يتلعج البحر الدوامات .

سوف لا أخشى شيئاً ولا أفقد شيئاً
وسأرقد بلا ألم ولا جوع
وسأعرف ما تعرفه الأجنحة العظيمة
وأرف على نجم مع سائر النجوم .

• • •

هنا نجد ما عبر عنه « ليركه » فى قصيدة أخرى بقوله : « بعيداً تنام منى القدم واليدان ،
على صدر شبحى ترقنان » . فالأنا الفردية أصبحت شبحاً تجثم الكائنات الطبيعية فوق
صدره . انها لا تعبر عن نفسها من خلال الشجر والصخر ، والنجم والنهر ، وانما تذوب فيها ،
تصبح لحظة من تاريخ الغابة والصخرة والنهر ، والعناصر والنبات والمعدن والحيوان . وهى
تعبر عن نفسها حقاً ، ولكنها توشك فى نفس الوقت أن تتلاشى وتغنى وتذوب .

ولنقرأ قصيدة أخرى من أجمل وأشهر قصائد « ليركه » ، لنرى كيف يفوص الإنسان او
الكون الصغير فى الكون الأكبر . انها قصيدة « قبر الشاعر » ، وهى إحدى « قصائده المختارة »
التي ظهرت فى برلين سنة ١٩٥٤ :

فى الصباح الباكر رأيت أمامى على عتبة الباب
حيث يجتث الفلاح فى الظل الرطيب الأعشاب ،
رأيت أشواك الصباح النارية
تشتد وتغدو أضواء بغير حدود .

الرب ينعم بالفراغ .
اما الآخرون فكتب عليهم أن يمضوا الى تعب النهار ،
وكتب على الرقاد
تحت أقدام الريح الحزين الثرثار .

عندما تعود الكرمة العجوز ،
الكرمة السوداء متربة ودافئة ،
يوقظنى هذا الايمان على الدوام :
أياك والنسيج ، فالفقر لن يصيب الاله .

• • •

هذا شعر يظل - ان جاز التعبير - فوق الأرض أو تحتها . انه يعيش في طبقاتها ، وينبض مع كل كائن يتنفس أو لا يتنفس فيها . غير أن هذه النظرة الكونية ستختفى بالتدرج من قصيدة الطبيعة ، وبخاصة عند « قيلهلم ليمن » الذي يمكن أن نقول انه يعيش على الأرض بعينين مفتوحتين تدركانها وتستوعبانها . وسيزداد هذا عند غيره من الشعراء فيتسع الأفق ، وتنطلق المغامرة محلقة في الفضاء ، ويمعن الشاعر في التخلي عن ذاته ، ويكثر من الحديث غير المباشر ، برموزه وعلاماته وإشاراته الهامسة التي توشك أن تصبح نوعاً من الكتابة الهيروغليفية عند « جنتر آيش » Günther Eich الذي سنتحدث عنه بشيء من التفصيل .

حدث اذن نوع من التطور بعد « ليركه » ، وارتفعت أصوات المواهب الجديدة فدفعته الى منطقة الظل . وانتهى الانبهار السحري بالطبيعة النباتية والحيوانية ليحل محله الاغراق في التفاصيل الجزئية والواقعية - حذر الاغراق في الكلمات « الشعرية » والمواطف الذاتية ! أصبح الشاعر هو « حافظ الواقع » و « مدير التفاصيل » ، وأصبح الشعر تصويراً لأعراس المادة وأفراحها . . وراح « ليمن » يدعو الى هذا الشعر المعنى بالتفاصيل الموضوعية والواقعية ، ويبين أنه هو طريق الخلاص من أعباء الفردية وأمراض الذاتية ، ويؤكد على سبيل المثال في إحدى محاضراته أن « سلسلة صغيرة من العلامات يمكنها أن تتحكم في قوة امتصاص بعض التفاصيل الدقيقة ، لكى تعي ظواهر أخرى متعددة الأبعاد والمستويات . هذا الاقتصاد والايجاز في القصيدة الناجحة هو دليل العمق والنظام (١٥) .

ورؤية « ليمن » للشعر والحياة قريبة من رؤية « ليركه » صديق عمره . وقد عبر عن هذه الرؤية بتعبير اخذه عن جوته وهو « النظام المتحرك » أو « النظام المرن » *Bewegliche Ordnung* . وليس هذا النظام شيئاً محدداً ، ولا هو شيء يثبت الظواهر أو يقيددها ، وإنما يشير الى قانونها الباطن الذى يتجلى في علاقتها المتبادلة مع غيرها من الظواهر . والشاعر يعكس هذا النظام المرن في مجال مشابه هو مجال اللغة . فلو تصورنا سرباً من البط البرى يطير على هيئة شكل مخروطى فلن يكون هذا شكلاً مجرداً منعزلاً عما حوله ، وإنما يتحدد بمقاومة الهواء ، وحركة الأجنحة التى تجدف في الرياح ، وتجانس اتجاه الطيران . هذه الصورة المعبرة عن النظام المتحرك المرن الذى يسرى على كل الظواهر الطبيعية تستدعى صوراً أخرى شبيهة بها ، من حركة السفينة في البحر الى زحف الجيش في ميدان الحرب . وهى كذلك شبيهة بالنظام الذى يتجلى في اللغة والصور والاستعارات . وما على الشاعر الا أن يحاكي ذلك النظام الطبيعى محاكاة امينة ، ويعكسه في قصيدته التى ينبغى بدورها أن تكون نظاماً نابضاً بالمرونة والحياة . .

ويتجلى التوافق الأمثل بين مرونة الظواهر الطبيعية ومرونة اللغة في الاسطورة والحكاية

(١٥) انظر للشاعر الكبير كارل كروولوف كتابه القيم « جوانب من الشعر الألماني المعاصر » ، ميونيخ ، سلسلة كتب « لست » ، ١٩٦٣ ، ص ٤٠ ، وهو يضم المحاضرات الست التى القاها بجامعة فرانكفورت (على الماين) سنة ١٩٦١ بدعوة من كرسي فن الشعر بها ، اذ تمودت هذه الجامعة ان تدعو أحد الكتاب أو الشعراء المشاهير للاقاء بعض المحاضرات على طلابها عن الفن الذى عاش له وابدع فيه ، واود ان اسجل عرفانى ودينى الكبير نحو هذا الكتاب الذى استمتت به في كثير من اجزاء هذا البحث .

Karl Krolow ; Aspekte Zeitgenossischer deutscher Lyrik.
Munchen, List Bucher, 1963. S. 40 ff.

الخرافية (أو الحدوتة!) . فليست هذه صوراً تعكس نظاماً ثابتاً جامداً ، بل تعبر عن نظام يتحرك ويتغير ويتحقق باستمرار . والقصيدة فيما يرى ليमान تعكس الاسطورة كما تعكس القطرة البحر . ولكنها لا تكتفى بهذا ، وانما تسعى على الدوام الى التكامل والكمال . ولما كانت حركتها تتم في مجال اللغة ، فان العلاقات تدف وتزهف ، والروابط تشف وتلطف ، ونقاط التماس تتباعد وتخف (١٦) .

تخلص الشاعر اذن أو حاول على الأقل أن يتخلص من نفسه ومن الشعر بمفهومه التقليدي ، ولكنه كتم أنفاسه بيديه ، وطرد نفسه بنفسه من القصيدة ، وتضخمت قائمة التفصيلات فاختنقت القصيدة في غابة الألفاظ الخضراء . . . ننظر في شيء من شعر ليमान لنرى فرحة الحواس ونشوة القرب من الأشياء . ومعظم قصائده لا يقدر على فهمها أو نقلها الا عالم في النبات ، أو ضليع في مصطلحاته وفنونه . ولما كنت لا أدعى شيئاً من هذا ، فقد نخرت لك قصيدتين من شعره لم تكونا في حاجة الى علم لا أملكه أو معاجم متخصصة لا تقع تحت يدي ! اليك أولاً قصيدته « فرحة القمر » :

الفسق يقرب مطلع القمر ،
العالم يبرز من الاكتئاب
ويخاطر بمحاولة أخرى
بعدها أوهنه النهار .

الحياة التي ضاعت قديماً
توهب لى من جديد
بعدها استحمت في النور الوديع
مع جسد ديانا (١٧) الشاب

أعضاؤها رطبة كالأوراق .
ان حاولت أن أدنو للعناق ،
لا تسمح لى غير أشجار الحور
ان أمسها كأنفاس الليل والظلام .

لكنها تشكر اللقاء
وترف على جنبى .
ارتفع القمر في الاعالى
وأنا لا أخشى الانتهاء !



(١٦) انظر الكتاب الذى سبقت الإشارة اليه لكارل ووجست هورست : الادب الألماني في القرن العشرين ، ص ١٢٠ - ١٢٢ .

(١٧) ربة الصيد عند الرومان ، وتقابل ارتيميس في الاساطير اليونانية .

وهذه قصيدة اخرى بعنوان « وصية صيف » ، تعبر عما يتحلى به الشاعر من الحكمة والتقوى والاطمئنان :

اجعلني جميلا ، قبل أن أغيب ،
هكذا قال نهار الصيف .
لتنثر الوردة الحرير
وليكن زخرفها الأخير .

ومثل هذا الكفن
حكه بخيط نحيل .
ولتدع دودة قر
لفزل هذا النسيج .

ان بددتني الرياح
فما تجوز الشكاة
دع شاعرا مجهولا
يردد الابيات

• • •

هكذا راح « ليمان » يتغنى في دواوينه المختلفة (١٨) بالحياة الطبيعية والنباتية ، وازدحمت قصائده بالتفاصيل الجزئية المبهمة حتى أوشكت الطبيعة أن تثار لنفسها فتطرد الشاعر نفسه من القصيدة ! .

كذلك فعلت الشاعرة « اليزابيث لانجيسر » Elisabeth Langgässer في قصائد أبراج النجوم Die Tierkreisgedichte (١٩٣٥) فأصبح شعرها أشبه بدغل كثيف تشابكت فيه الزهور والأشجار والنباتات التي لا حصر لها ، والتفت حول القصيدة حتى خنقها . وتحولت القصيدة الى فهرس مفصل من أسماء لا آخر لها ، وغلب عليها التكرار والملل والاسراف الشديد . ووقع الشاعران تحت اغراء التجريد من الذات حتى استقلت الطبيعة بنفسها وجثمت بحيواناتها ونباتاتها على أنفاس الشاعر ! .

ولكن هذا لم يقض على قصيدة الطبيعة ، فقد كانت من القوة والاصالة والفنى بالمرئى والمسموع والمحسوس بحيث تعمّر طويلا . وحاولت الشاعرة لانجيسر ان تجد لقصيدة الطبيعة مخرجا ، فحولتها الى قصيدة مسيحية او كاثوليكية ونشرت مجموعة منها في ديوانها الاخير « رجل الخضرة والوردة » Der Laubmann und die Rose الذى ظهر في خريف سنة ١٩٤٧ ، اى قبل موتها بثلاث سنوات . ولكن هذه المحاولة باءت بالفشل ، وعانت القصائد الطويلة المضنية

Antwort des Schweigens

Der Grune Gott.

Entzuckerter Staub.

(١٨) وهي على الترتيب : « جواب الصمت » (١٩٣٥)

و « الرب الاخضر » (١٩٤٢)

و « القبار النشوان » (١٩٤٦)

ولم يكف بعد (١٩٥٠) Noch nicht genug Abschiedslust ومتعة الوداع (١٩٦٢)

من ارهاق الخيال وزحام التفاصيل ، حتى باتت الطبيعة أشبه شيء بميدان حرب تكدست فيه الجثث والأشلاء .

هكذا وصلت قصيدة الطبيعة الى طريق مسدود ، واصبح عليها أن تجدد نفسها أو تلوذ بعزلتها أو تخلد الى الصمت . لقد استطاعت أن تملأ فراغ الشعر الموحش أو أرضه الحرام المهجورة بعد انتهاء الحرب ، كما استطاعت ان تتغنى بالطبيعة الساحرة ، وتنتثر في سماء الشعر « اقواس قرح » مفعمة بالصور والالوان والانغام الصافية والأشكال النقية ، وتحافظ على التوازن بين الموضوع والاداء ، وتكفكت من غلواء الفردية واسراف « العواطف الغبية » ، وتقتصد في اللفظ وتبعده عن المبالغة والتهويل - ولكنها استسلمت من ناحية أخرى لاغراء التفاصيل الطبيعية المضنية حتى انتقمت الطبيعة لنفسها كما قلت وطردت الانسان من القصيدة ، اى طردت الشاعر منها ! .

وفقدت القصيدة التوازن الذي وجدناه عند « ليركه » بين الانسان والطبيعة، وتحول التناسب الهادئ بين الموضوع والشكل الى برنامج أدبي جامد ، ومنهج صارم متزمت . وبدا الشاعر كالسادر في متاهة نباتاته وأدغاله وغاباته ، وتعدر عليه أن يرجع للواقع والانسان ، او يلتقى بالشعر العالمى الذى بدأ يطرق الأبواب بعنف ويطلب الدخول بعد طول حرمان ! أضف الى هذا أن صدمة الكارثة المفجعة كانت أقوى من هذا التيار الهادئ المتواضع ، كما كانت المشكلات الجديدة أعنف من أن تقنع بالقيم الجمالية الصافية ، والأشكال الفنية المحكمة ، والأساليب الكلاسيكية الوقورة .

استمرت قصيدة الطبيعة التى جدها ليمان واليزابيث لانجيسر حتى ماتت هذه الأخيرة سنة ١٩٥٠ . واستمر أصحابها القدامى فى السير على الدرب كل حسب قدرته وطاقته . ولكن الأصوات الشابة لم تلبث ان ادركت ضرورة إعادة النظر فى شعر الطبيعة والريف والغابة وفصول السنة . وصمد اصحاب هذه الاصوات فى الدفاع عن قصيدة الطبيعة ، واستطاعوا ان يبقوا بعيدا عن الاعين طوال اثنى عشر عاما من الارهاب . كان منهم جورج فون دير فرينج Georg Von der Vring (١٨٨٩ -) وجورج بريتنج Georg Britting (١٨٩١ -) وريتشارد بيلنجر Richard Billinger (١٨٩٣ -) الذى تطفل عليه شعراء « الدم والأرض » النازيون وافسدوا شعره وشوهوا مقصده - وكان منهم أيضا جنتر آيش Gunther Eich (١٩٠٧ - ١٩٧٢) الذى سبقته الإشارة اليه وسنتحدث عنه بعد قليل بشيء من التفصيل - وكارل كروloff Karl Krolow (١٩١٥ -) وبيتير هوخل Peter Huchel (١٩٠٣ -) وأودا شيفر Oda Schaefer (١٩٠٠ -) ثم جاء بعدهم جيل أصغر سنا نذكر من أهم وجوهه هينز بيونتيك Heinz Piontek (١٩٢٥ -) الذى كان ديوانه « المعبر » Die Furt (١٩٥٢) اول ما ظهر من دواوين الشباب وأهمها ، وتلته مجموعة أخرى « علامات الماء » Wassermarken (١٩٥٧) ومجموعة نالته لشاعر سويسرى هو رينه برامباخ R. Brambach (١٩١٧ -) بعنوان « عمل اليوم » (١٩٦٠) . ثم فوجئت الحياة الادبية بموهبة خارقة جاءت من الشرق ، اذ ظهر للشاعر القاص « يوهانيس بويروفسكى Johannes Bobrowski (١٩١٧ - ١٩٦٥) مجموعتان رائعتان هما « زمن زرماتى » Sarmatische Zeit (نسبة الى منطقة زرماتيا فى بروسيا الشرقية) (١٩٦٠) و « بلد الظلال ، انهار » Schattenland Ströme (١٩٦٢) جلبتا المجد والشهر ، وأعادتا قصيدة الطبيعة التى استهلكتها الصنعة الفنية والمبالغة المضنية الى

أصالتها الريفية الساحرة ، فاكتملت ملامح الوطن الذي نبتت منه وعذباته ، وعبرت عن موهبة نضيرة لم تربكها تعقيدات المذاهب والبراميج الفنية . وابتعد شعر الطبيعة الجديد عما يمكن أن نسميه شعر الطبيعة المطلق ، ونفض عنه سأم « الطبيعة الساحرة » ، واتجه إلى الالتزام بالواقع الحى والإنسان المخرب المعذب . بل لقد نفذت إليه بعض أفانين الهوس السيريالى والعبث الدادى (كما نرى مثلاً عند جنتر زويرن في « بيانوشتوى للكلاب » وديتر هوفمان في « أيروس في الشجر الحجري ») .

لن يمكننا بطبيعة الحال أن نقف عند هؤلاء الشعراء كلا على حدة ، وإن كانوا يستحقون دراسات مستقلة لا يتسع لها المجال . ولكن لا بد من وقفة قصيرة عند واحد منهم يعد اليوم من أعلام الشعر المعاصر في بلاده ، ومن وجوه الأدب البارزة التي أصلت « التمثيلية الإذاعية » كنوع أدبي معترف به . والشاعر الكاتب الذي نعينه هو جنتر آيش* الذي استطاع مع غير من أبناء جيله الذين ذكرت لك أسماءهم أن يستفيدوا من خير ما قدمته قصيدة الطبيعة على يدي ليركه وليمان وأن يتجنبوا الوقوع في عيوبها وأخطائها . وكان أول ما تعلموه منها هو الاقتصاد في اللفظ ، والبعد عن العواطف المرسفة ، وتجريد القصيدة بقدر الامكان من الأنا الفردية للشاعر ، والقرب الحميم من الموضوع المحسوس ، وتنقية التجربة ، وصفاء الشكل .

وإذا نظرنا في شعر « آيش » وجدناه يميل إلى الإيجاز في اللفظ إلى حد الاكتفاء بالإشارة وإيراد العبارات المأثورة ، ولسنا روح الحكمة الصينية التي تفيض على كل أعماله (وقد كانت انقباض هذه الروح الحكيمة المقتصدة تتردد أيضاً في قصائد ليركه وليمان ، حتى لقد صرح هذا الأخير بأنه كان دائماً من المعجبين بشعراء الصين الكبار ، وأنه تعلم منهم واستلهمهم ، وتمنى يوماً لو قدر له أن يعيش في الصين في عهد حضارتها الزاهية !) .

غير أن الطابع الذي يميز شعر آيش عن سابقيه هو أنه بدأ يدخل ذاته في القصيدة ، وأن وجب الاحتراس في هذا القول والتنبيه إلى أنها في الحقيقة ذات محايدة أو غير شخصية . انظر إلى هذه القصيدة التي جعل عنوانها « نهاية صيف » :

من ذا الذي يحب أن يعيش بغير عزاء الأشجار !

ما أطيب أن تشارك في الموت .

حُصِدَ الخوخ ، وثمار البرقوق اكتست ألوانها

بينما يسمع خرير الزمن تحت أقواس الجسور

أسرّ يأسى لموكب الطيور .

أنه يحسب نصيبه من الأبد في هدوء

(*) ولد جنتر آيش سنة ١٩٠٧ في ليبوس على نهر الأودر ، ودرس القانون والآداب الصينية في جامعات برلين وليبنز وبأريس ، ثم تفرغ للتأليف والكتابة الحرة منذ سنة ١٩٣٢ واشترك في الحرب العالمية الثانية وقضى فترة في معسكرات الأسرى الأمريكية . وهو متزوج من القاصصة الالمانية إله إيشنجر Ilse Aichinger وقد تولى في الأيام القليلة الماضية قبل أن يبدأ العام الجديد . ولقد تمثليته الإذاعية « أحلام » Traume (١٩٥٢) ساعة ميلاد هذا الفن الأدبي الذي أسهم الكاتب في تأصيله وأصبح الآن من أحب الفنانين إلى قلوب الناس وأكثرها انتشاراً وقد ترجمها صديقي الدكتور صوني عبد الرؤوف إلى العربية ولم يتمكن من نشرها بعد .

المسافات التي يقطعها
ترى على أوراق الشجر كالقهر المظلم ،

حركة الاجنحة تلون الثمار .
معنى هذا ان نتعلم الصبر .
قريباً تنزع الاختام عن كتابة الطيور ،
تحت اللسان يستعذب طعم الفينيج (١٩) .

● ● ●

هنا نجد القصيدة مقتصدة في التعبير ، شديدة الميل الى الاحتشاس في اللفظة الى حد
الخوف من تسمية الاشياء ! وهذا هو اسلوب آيش في شعره وتمثيليته الاذاعية وخواطره :
الاشارة المركزة ، والرمز الذي يحتمل عدة تأويلات ، والعبارة التي تكاد ان تتحول الى نقش
مختصر او رسالة مكتوبة على جناح طائر ، والصورة المكثفة البسيطة التي تشير الى واقع
خفى وراء الواقع المرئي والملموس ، والعناية بالمسائل الفلسفية والدينية والاخلاقية التي
تؤرق انسان العصر . لم يكن ابداً من الشعراء الثرثارين ، بل حرص كل الحرص في شعره ونثره
على اكبر قدر من الدقة والاحكام والتعقل والزهد . تجد هذا في واحدة من اولى قصائده وأشهرها ، اذ
أصبحت نموذجاً « كلاسيكياً » لما يسمى بأدب ساعة الصفر أو أدب الخراب والاطلال الذي قلنا
انه جاء في أعقاب الحرب مباشرة . لنقرأ هذه القصيدة التي كتبها آيش سنة ١٩٤٥ ووضع لها
هذا العنوان الدال « جرد » :

هذه هي قبعتي
هذا معطفي ،
هنا أدواتي حلاقتي
في كيس من القماش

● ● ●

علب محفوظة :
طبقتي ، كوبتي ،
في الصفيح الابيض
حفرت اسمي .

● ● ●

حفرت هنا
بهذا المسمار الثمين
الذي اخفيه
عن الميون النهمة .

● ● ●

(١٩) عملة المانية تساوي الليم عندنا Pfennig .

Inventur (٢٠)

في كيس الخبز
جورب من الصوف
وأشياء أخرى
لا أبوح بسرّها لأحد ،

• • •

أجعل منه مخدة
بالليل تحت رأسي ،
لوح الورق هنا
يبني وبين الأرض

• • •

أحب الأشياء إلى :
أنبوبة القلم الرصاص
بالنهار تكتب لي أبياتاً
فكرت فيها بالليل .

• • •

هذه مفكرتي
هذه خيمتي ،
هذا منديلي
هذا خيطي .

• • •

سار « آيش » في هذا الطريق من دواوينه الأولى مثل « أحواش نائية » (١٩٤٨) و « رسائل المطر » (١٩٥٥) إلى مجموعاته الأخيرة مثل « الرجوع للوثائق » (١٩٦٤) و « مناسبات وحدائق حجرية » (١٩٦٦) ، وازدادت لفته كما قلت أيجازاً وتركيزاً حتى أوشكت الكلمات أن تتحول إلى إشارات وعلامات . ولكنه مع هذا لا ينتهي إلى التجريد ولا يقف عنده ، بل سرعان ما تتحول القصيدة فجأة من الرمز والصورة السريالية إلى الواقع الملموس - هل معنى هذا أن شاعرنا نسي قصيدة الطبيعة التي نهل منها وعرف بها وجرى وراء البدع الجديدة الغريبة ؟ الواقع أن هذا غير صحيح . فلم يرل « آيش » هو شاعر الطبيعة ، ولكن بعين جديدة ومفهوم مختلف عن الجيل السابق . ولم تزل اللغة الحقة في نظره هي التي يلتقي فيها الشيء والكلمة . ولكنها في نفس الوقت لغة تريد أن تنفذ إلى سر العالم الذي تأتي منه « رسائل المطر » ، وتتم فيه « القرارات الحاسمة في تحليق الحمام » . والشعر هو تجربة الاقتراب من هذا العالم وتطويق أسرارهِ بالكلمات . ولهذا نجد الغضب يثور به في إحدى قصائده فيقول :

احملوا أخيراً هذا الطعام
الذي لا وجود له ،
وانزعوا السدادات عن المعجزات !

وليس هذا بالطبع هروباً من الواقع ، بل محاولة للاقترب من سره في هذا العالم الأرضي الذي نحيا فيه . لهذا أصبح شعر الطبيعة عنده ملتزماً الى أبعد حد ، ان جاز لنا أن نستخدم هذه الكلمة باشمال معانيها ، لا بالمعنى المحدود المتزمت الذي تردده بعض اللسنة عندنا دون علم ولا احساس . انه شعر انسان يشارك معاصريه الأهم . وهو على حد قوله في خطبته التي القاها عندما احتفل بمنحه جائزة « بوشنر » الادبية المرموقة : « شعر مكتوب لأولئك الذين لا يسمحون بترتيبهم في نظام معين ، للمتوحدين وغير المنتمين ، للمجدفين في امور السياسة والعقيدة ، للاساقطين لاعداء الحكمة ، للمحاربين في معارك خاسرة ، للحمقى والخائنين ، للحالمين التعمساء ، للمزعجين ، لكل الذين لا يمكنهم ان ينسوا يؤس العالم حينما يكونون سعداء (٢١) » .

وقد عبر « آيش » عن هذا الالتزام في أعماله الاولى بلهجة خطائية أو تعليمية تذكرنا « ببرشت » في مسرحياته الاولى المعروفة بالمسرحيات التعليمية . ويمكننا أن نستشهد على هذا ببضعة ابيات ينشرها بين الفصول الخمسة التي تتألف منها تمثيلته الاذاعية الشهيرة « (أحلام) » (١٩٥٣) . وهي ابيات اريد بها ان تقلق المستمعين وتنبيههم الى « الكوابيس » المترتبة بهم حتى لا يستسلموا للاحلام القبية السعيدة . تبدأ القصيدة التي تمهد للحلم الأول (وهو يصور مجموعة من الناس حشروا في عربة مظلمة مقفرة ، يحسون بالاصوات التي تأتيهم من الخارج ولكنهم لا يعلمون الى اين المصير) بهذه الأبيات :

اننى احسد كل القادرين على النسيان ،
الذين ينامون نوما هادئاً ولا يحملون .

وتختتم بهذه الأبيات :

انظروا الى الواقع : سجن وتعذيب ،
عمى وشلل ، موت من اشكال عديدة ،
الأم الذي لا شأن له بالجسد ، والقلق الذي ينصب على الحياة .
الأرض تجمع التنهيدات المنبعثة من افواه كثيرة ،
ومن عيون الناس الذين تحبهم يطل الدهول ،
كل ما يجرى يهكم أمره ويعنيك .

وتقول القصيدة التي تسبق الحلم الثاني (الذي يصور عجوزاً صينياً يشتري طفلاً من ابويه ليمتص دمه ويستعيد الشباب !) :

تذكر أن الانسان عدو للانسان
وانه يفكر في الخراب
تذكر أن كوريا وبيكينى لا توجدان على الخريطة
بل في قلبك .

(٢١) انظر في هذا مقال يورجن ب . فالمان من جنتر آيش وأدبه : التمثيلية الاذاعية والشعر والنثر ، المنشور في مجلة « الجامعة » عدد نوفمبر ١٩٦٩ ص ١١٧٧ الى ص ١١٨٨

Jurgen P. Wallmann ; Gunther Eich Und Seine

Dichtung — Horspiel, Lyrik, Prosa in : Universitas, Nov. 1969. S. 1177—1188.

تذكر أنك مسئول عن كل الفظائع
التي تحدث بعيداً عنك .

• • •

ولكن لهجة « لا تناموا » و « استيقظوا لأن أحلامكم سيئة » و « لا تكونوا مريحين بل كونوا
رملاً لا زيتاً في زحام العالم ! » - هذه اللهجة اختلفت وحلت محلها لفة خالية من علامات
التعجب ، وان كانت اقدر على التأثير والنفاز ، انه يتحدث الآن عن « تنهدات أولئك الذين
يموتون جوعاً ، وعن الصرخة التي تهدم كل النظم ، والآمال الكاذبة في أن صرخات المذنبين
يمكن أن تجعل المستقبل أخف . انه يلتزم بالمعنى الانساني الشامل كما قلت ، بنفس « الحكمة
الصينية » التي تكشف عنها قصيدة كهذه عن « الرجل ذو السترة الزرقاء » أو الفلاح البائس
الذي يعمل - في كل البلاد وكل العصور - في صمت خالد :

الرجل ذو السترة الزرقاء ،
العائد الى بيته ، والفأس على كتفه ، -
أراه خلف سور الحديقة .

• • •

هكذا كانوا يمشون مساء في أرض كنعان ،
هكذا يرجعون الى بيوتهم من مزارع الارز في بورما ،
من حقول البطاطس في مكلنبرج (٢٢) ،
من جبال الكروم في بورجند (٢٣)
ومن بساتين كاليفورنيا .

• • •

عندما يضيء المصباح خلف ستار النوافذ ،
احسدهم على حظهم ، الذي لا يستطيع ان اشارك فيه ،
على الامسية العائلية
بدخان المدفأة ، والقناعة ، وغسيل الاطفال .

• • •

الرجل ذو السترة الزرقاء يرجع الى بيته ،
فأسه التي وضعها فوق كتفه
تشبه في الشفق الهابط بندقية -

• • •

(٢٢) مقاطعة المانية على بحر الشمال .

(٢٣) منطقة في شرق فرنسا تشتهر بزراعة الكروم .

قد تسأل مرة أخرى عل « آيثر » شاعر ملتزم ! - لقد حير النقاد بالفعل في امر هذا الالتزام غير المألوف الذي يحتمل تأويلات عديدة. والسؤال على هذه الصورة يبدو غليظا وسخيفا . ولا يمكن ان يصل الى حقيقة فنه الذي يفلت من كل تأويل صريح . ان كل شيء في شعره يبدو واضحا ملموسا ، ولكنه ملفوف في غلالة شفافه من الرموز والاسرار . لقد ابتعد عن الانفعال الكاذب ، والكلمات الطنانة ، واكتست ابياته مسحة من الحزن والزهد والمرارة التي تكسو وجه حكيم صينى طيب . انه في أعماقه انسان وحيد ، متواضع ، حبيس داخل ذاته . يحب الحقيقة اكثر مما يحب الجمال او يشق به ، ويخفى احتجاجه على نظام العالم او بالأحرى على فوضاه ويؤسه وراء الحزن والاكتئاب الذي يغلب على أشعاره الأخيرة . وهو في النهاية حزن بوجهه العقل الناصع والوعى الدقيق .

هل معنى هذا انه لم يعد شاعر الطبيعة الذي تغنى به في بداية عهده بالشعر ؟ - الجواب بالنفى . فما زال هو نفسه شاعر الطبيعة الذي يرقبها الآن من فوق قمة جبل عال . انه لا يكتب « أدبا » او ينفث سحرا او يدبج نظرية او مذهباً لاصلاحها ، وانما يحاول ان يكتشف حقيقتها . هكذا تكون قصيدة الطبيعة قد تطورت على يديه الى الالتزام الشامل بالعالم والانسان . وخرجت عن حدودها الجمالية (او بالأحرى الاستيقية !) القديمة الى الصدق بمعناه الفنى الرحب .



وتفريت قصيدة الطبيعة مرة أخرى عند شعراء الجيل الجديد ، فأدخلوا عليها عناصر سريالية ، ومالوا الى التخفف والعبث واللعب باللغة والصور والرموز ، مما سنجد أمثلة له عند الكلام عن القصيدة التجريبية او قصيدة اللعب والتركيب . ولكنها ابتعدت على كل حال عن قيود القصيدة القديمة وقيمها وطموحها وشطحاتها المسرفة . ولا بد من التريث قبل الحكم على هذا التطور أو له (فالصبر - لو علمنا - هو أب كل فكرة أو فن أو شعر جدير بهذا الاسم !) .

فهل سيتجه هذا التطور المذهل بالقصيدة الى التحلل والتمزق ، أم سيصلها بتراث غنى من شعر الطبيعة يصعب أن نجد له مثيلا في أى أدب آخر ؟ .

لا بد من الانتظار !



الحب :

الحب . . . ماذا بقى من العاطفة الاليمة الخالدة في عالم خرب منهار ؟ ماذا يفعل الشاعر الذى يأكل الجوع ويسكن بين الانقاض بالحمامة الذهبية التى ترفرف بين ضلوعه ؟ بأى عين ينظر الى عروس السماء الرائعة البائسة التى تزف اليه كل لحظة وتهجره وتعذبه كل لحظة ؟ الا يزال فى قدرته ان يغنى لها غناءه الحلو العذب كما فعل آبائوه واجدادهم أم امتلأت قصيدته بالنشاز والاشواك وانعكست عليها صورة العصر الذى لم يعد عصر القلوب الخفاقة والعواطف الدافئة ؟ .

حدثتك عن مبدأ هام يصدق على الشعر الحديث منذ عهد بودلير ورامبو وما لارميه الى كبار المجددين فى القصيدة الاوربية المعاصرة ، وأعنى به الغاء « الأنا » واستبعاد النزعات الشخصية والعواطف الفردية وطردها من القصيدة بكل سبيل ! فماذا يبقى من قصيدة الحب بعد أن

طردت الذات من بيتها الطبيعي، وزال «الشخص» في مجتمع الجماهير والزحام ، وتحطمت القدرة على التوحد مع العاطفة التي كانت تعبر عنها قصيدة الحب التقليدية ؟ كيف يمكنها أن تواصل الحياة وتثبت قدرتها على البقاء ؟ .

اثبتت قصيدة الحب بالفعل قدرتها على الحياة . والنماذج العديدة التي نجدها في آية مجموعة شعرية مختارة أو النماذج القليلة التي ستقرأها بعد قليل تؤكد ما نقوله . غير أنها اضطرت أن تفسر طبيعتها وتحيا في حدود الامكانيات المتاحة لها والضرورات والواجبات الملقة اليوم على عاتقها .

واول ما يخطر على البال انها تجد في البحث عن المحبوب ، والتماس الطريق الى الحب المستحيل ! انه يفلت منها في الزحام . وهي تخفي خصوصيتها الحميمة فتكتسى بأكثر من قناع . وتقاوم حياءها وحساسيتها بالجوء الى « الموضوعية » ، والتخلي عن العواطف الكاذبة والانفعالات الصارخة ، والخضوع لقوانين التفتت والتغير والتشوه والآلية التي تطبع حياتنا العادية، بحيث تبدو في معظم الاحيان كأنها تؤكد عداها لهذه العاطفة القديمة الغالية ، أو تجاهد للتنفيس عن احساسها الفردي الذي لا تريد أن تبوح به حتى لا تتهم بالسذاجة . ولهذا تعكس قصيدة الحب قلق الشاعر الحديث وتناقض وجوده ، وتبدو أشبه بمسرح داخلي تتصارع عليه الاشباح . ولعل بعض النماذج تمكننا من توضيح ما نحاول الإشارة اليه ، وتسمعنا بعض الألحان التي تطلقها هذه القصيدة ، وتطلعنا على قبس ضئيل من جمالها القاسي الاخاذ . ونبدأ باحدى قصائد « جو تفريد بن » المتأخرة - وقد سبقت الإشارة اليه - وعنوانها « ساعة زرقاء » ، ترف عليها ظلال من الحب بمعناه القديم ، لمحات من الجمال الساحر الغابر ، من تنهدات ترستان لحبيبتة ايزولده ، وشكوى اورفيوس لمعبودته الضائعة في ظلام العالم السفلى :

أخطو في الساعة الزرقاء المظلمة -
ها هو ذا المدخل ، الرتاج ينفلق
وفي الحجرة (تبدو الآن) حمرة على فم
ووعاء ورود أخيرة - أنت !

كلانا يعلم ان تلك الكلمات
التي كثيرا ما قلناها للغير وحملناها اليه ،
هي بيننا الآن كالعدم ، وليس لها من مكان .
هذا هو كل شيء ، وهو كذلك الملمح الأخير .

نما الصمت بيننا وانتشر
واخذ يملأ المكان ويتفكر مع نفسه
- لم يأمل شيئا ولم يتعذب بشيء - في الساعة (الزرقاء)
ووعاء الورد المتأخرة - أنت .

رأسك يتبدد ، أبيض ويريد أن يحمي نفسه
بينما تتجمع البهجة كلها على فمك
والارجوان والأزهار
التي تتدفق عليك من نبع الأسلاف

ما أشدّ بياضك ، تبدين كأنك ستنهارين
كأنك تلج خالص ، وقد تجردت من كل الأزهار
أعضاؤك وردات في بياض الموت - المرجان
فوق الشفاه وحدها ، ثقيل وكبير كالجراح .

ما أشدّ شجوبك . تتكلمين عن شيء ما ،
عن سعادة السقوط والاختار
في ساعة زرقاء ، مظلمة زرقاء ،
وعندما مرت ، لم يدر أحد أنها كانت .

أسالك ، وانت ملك انسان آخر ،
لم حملت الى الورود الأخيرة ؟
تقولين الاحلام تنقضى ، الساعات تمر ،
ما معنى هذا كله : هو وأنا وانت ؟

كل ما يبدأ ، يريد كذلك ان ينتهى من جديد ،
كل ما نجرب - من ذا الذى يعلم على وجه التحديد ،
الرتاج يفلق ، ونصمت بين هذه الجدران
وهناك الفضاء البعيد ، عال وفي زرقة السماء .



القصيدة تفيض بالاكثاب والتعب والحنين المظلم الذى يكسو قصائد « بن » الأخيرة . ان
طفقة الحب فيها متأججة دافئة . ولكنه حب يسعى ثقيلًا بين النور والظل ، أشبه بالوردة التى
وى الأساطير اليونانية انها تزدهر فى العالم السفلى . وتزيد الثقافة الحلوة - التى تعجز
رجمة للأسف عن نقلها - من الحزن الهادىء الكسير . كما تزيده الورود المتأخرة التى تجيء
لـ موسمها ، وبياض الشعر ، والوان الأزرق الغامق والأبيض والأرجوان والأزهار التى يلفها
جنت توحى به الكلمات والإيقاع ، وكأنها تحاول أن تميد ماضياً ذهب ، أو تحيي مشهد وداع لم
جد الا فى ضمير الشاعر . .

فى القصيدة عاطفة لا تخطئ الاذن ولا القلب موسيقاها ، ولكنها تعرف كيف تنتصر على نفسها
وهذه والكتمان . والانا المعبدة حاضرة بفيرشك ، ولكنها توشك ان تفنى وتذوب فى أنا اخرى
- شخصية ، او فى « جو عام » يشع من القصيدة كلها اشعاعات عديدة . ولو فتشنا عن الأنغام
نسا قرة لسمعنا منها الكثير . ولو بحثنا عن العاطفة لوجدناها وراء غلالة من الهدوء والبرود
للامبالاة التى تعبر عن نفسها « بسعادة السقوط والاختار » .

ومع هذا فالقصيدة غنية بالشجى والحسرة والشعور بالفقدان والحرمان ، بعاطفة تنتمى الى
ان ذهب وانقضى ولكنها تحاول ان تنهض من جديد فى عالم أشبه بجبانة هائلة . وهى تختلف
بـ شك من قصائد الحب التى كتبها جيل آخر بعد « بن » حاول ان يتحرر من العاطفة ويبين
ستحالتها ، واتى بالعديد من عناصر الاغراب والإغتراب والبعد والصدود . انه جيل يؤكد

العجز المرير عن الاتصال بالمحبيب ، ويطرق باب الحب في حياء لكى يرتد عنه في الحال ! والشاعر يدخل العشاق والمحبين في افق اوسع واكبر ، ويقوم بعملية « موضعة » - ان صحت هذه الكلمة - او تجريد ذهني للعواطف الفردية والكلمات التقليدية ليخلص نفسه ويخلصهم منها .

وتخطر على البال في هذا المقام شاعرة أصيلة هي « انجبورج باخمان » (٢٤) Ingeborg Bachmann (ولدت سنة ١٩٢٦ في كلاجنفورت بالنمسا) . ان الحرية التي اتاحتها المغامرة الجريئة المتناهية في الصدق والامانة قد سمحت لشعرها ان ينطلق في رحلته اليائسة الى ارض الخيال ورحاب الكون الواسعة . والمجال الذي يرفرف فيه ليس هو الممكن بل المستحيل . اصبح من العسير ان نضع حدا فاصلا بين استحالة الحياة واستحالة الشعر . فبقدر ما تتداعى القيم الاجتماعية الملزمة ، بقدر ما يكتسب الحب قيمة مطلقة . اهى الرغبة في التعويض عن عالم موحش لا قيمة فيه ولا معيار ؟ - والى اين يفرع الشاعر الذي يتداعى فوقه الحطام ان لم يفرع الى الحب يستغيث به ويستجير ؟ اليس هذا شيئا انسانيامفهوما بعد كل كارثة تلم بالفرد او الجماعة ؟ الا نجد شاعرنا العربي بعد النكبة يفرج الى صدر الحبيبة ليبيكي زمنا بلا ابطال ، واياما بلا اعمال ؟ .

الحب المطلق اذن ولا شيء سواه ، الحب الذي يعتصم بقلعته ويصر على حقه . وبهذا يثبت من جديد استحالاته . ان القمة التي يرقى اليها تكتشف عمق الهوة التي يتردى فيها . هبوطه الى الجحيم يعلمه ان اللعنة الابدية هي الصورة الوحيدة المقابلة للمطلق . وقد عرفت اللغة الشعرية هذا على يد كهنة الرمزية وأئمتها . وبالأخص مالارمييه - فحاولت أن تبلغ الصفاء والنقاء الخالص من كل شيء وكل مادة لتعلم المطلق ، ولكنها انتهت الى الصمت والعدم ! .

هذا هو حصاد المغامرة الأيمنة اليائسة التي انطلقت فيها الشاعرة العظيمة انجبورج باخمان . لقد زهدت في كل الامكانيات المتاحة فلم تكشف كواكبها الشعرية المثلثة بالكلمات الشجية الناصعة الا عن الفراغ والعدم والمحال . وغاصت بشعرها الجليل المثقل بالرموز والأسرار في الهاوية فلم تجد في العدم والفراق والعزى والعذاب سوى اشارات كظلاسم العرافين الى تلك اللانهاية التي لا تقوى الكلمات على التشبث بها أو التعبير عنها . ولعل هذا هو الذي يجعلنا نحس عند قراءة شعرها كأننا نستمع الى بكائية رتيبة لا تنقطع . لكنها بكائية على لسان نبي يقرع أجراس الخطر ، وان عرف أن صوته سيبضع في صحراء القلوب المقفرة من الحكمة والمحبة والايمان . نبي يريد للعالم أن يبدأ من البداية ، بعد أن غارت نجومه وفسدت ثماره . لكن نهاية العالم أو بدايته ليست في الحقيقة الا خفقة قلب أو غمضة جفن اذا قيست بالصوت الخالد الآتي من وراء الزمن ، الصوت الذي يتردد منذ الأزل وسوف يتردد الى الأبد ، لأن لغة الشعر تتجاوب به دائما في اوقات المحن والنكبات .

لتنطلق الشاعرة اذن في مغامرتها الجسورة ، لا تبالي ان هوت الى الدوامة المظلمة او جذبتها الكواكب والأفلاك الى دائرة الدب الأكبر (٢٥) ! .

(٢٤) داجع: ان شئت مقالا عنها ومزيدا من قصائدها الرائعة في كتابي : « البلد البعيد » في فصل بعنوان « نداء الدب الأكبر » (وهو عنوان اهم دواوينها) ، القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ، ص ٢٦٢ - ٢٧٢ .

(٢٥) اشارة الى ديوان الشاعرة الذي صدر سنة ١٩٥٦ بعنوان « نداء الدب الأكبر » Anrufung des Grossen Baren اما ديوانها السابق فهو « الهلوسة » (١٩٥٢) Die Gestundete Zeit .

لنقرأ احدى قصائدها الرائعة لنرى كيف يتم التحرر والتجريد اللذان اشرت اليهما - في
لغة نقية كلاسيكية الايقاع والجلال ، بعيدة عن البدع و «المودات» والرغبة في التجديد للتجديد .
تقول الشاعرة في هذه القصيدة التي سميتها « اشرح لى ، يا حب ! » :

قبعتك تهتز بهدوء ، تحيى ، ترف في الريح ،
السحب تحب ان تلمس رأسك العارية ،
قلبك مشغول بشيء آخر ،
فمك يحصل لغات جديدة ،
العشب المرتعش على الشاطئ ينمو بكثافة ،
الزهور النجمية يلفحها الصيف هنا وهناك ،
تعميك الندف المتطايرة فترفع وجهك -
تضحك وتبكي وتنهار ،
ما عسى ان يحدث لك ايضا ؟ -
اشرح لى ، يا حب !



الطاووس يحرك ذيله بدهشة مهيبه ،
الحمامة ترفع ياقتها المصنوعة من الريش ،
الهواء يغمم بالهديل فيتمدد ،
البط يزق ، والأرض كلها
تتزود من العسل البرى ، وفي البستان الهادئ
احاط الفبار الذهبى بكل أحواض الزهور .
السمكة يحمر لونها ، تسبق السرب
وتندفع من الكهوف الى حوض المرجان .
العقرب يرقص في حياء على نغم الرمل الذهبى .
الجعران يشم رائحة المحبوبة الغائنة من بعيد ،
لو لدى احساس واحد لشعرت أيضاً
بان الاجنحة تلمع تحت ترسها ،
ولتوجهت الى شجيرات التوت البعيدة !
اشرح لى ، يا حب !



الماء يجيد الكلام ،
الموجة تسحب الموجة من يدها ،
في الكرمة ينتفخ العنقود ويثب ويسقط .
ما اطيب الحظزون وهو يغادر بيته !
الحجر يعرف كيف يلين حجراً آخر !
اشرح لى ، يا حب ، ما لا استطيع شرحه :

احتم على أن أقضى الأجل القصير المخيف
وحيدة مع الأفكار وحدها
لا أعرف شيئاً يحب ولا أقوم بعمل محبوب ؟
احتم على الإنسان أن يفكر ، أليس هناك من يفترقه ؟

• • •

تقول : أن روحاً أخرى تعول عليه .
لا تشرح لى شيئاً . أرى السمندر (٢٦)
ينفذ في النيران ،
لا خوف يطارده ، ولا شيء يؤلمه .

• • •

حب مر يعلنه العاشق بشفتين مضمومتين . عبارات تقريرية متجاوزة تقول كل شيء ولا نقول شيئاً . ثناء على الحب ، لكنه منبعث من فؤاد جريح كتوم . حساب مع النفس يتعد جهده عن التحسر والندم . حقائق متتالية تستعصى على كل تفسير . جهد عنيد يحاذر من الاقتراب من الأنا ويكتفى بلمسها من بعيد . جهد يمكنك أن تقول أنه كلاسيكي أصيل .

هكذا تعبر الشاعرة عن احساسها بالحب ونخطيء لو تصورنا أنها لا تصدر عن عاطفة صادقة على الرغم من تحاشيها الاغراق في العاطفة ! بحيث يصبح هذا الاحساس في النهاية قوة عليا غير شخصية ، تسيطر على كل شيء وتهيمن على كل حي . أنها ترسم لوحات متتابعة في صورة تقريرية ومحايدة كما قلت . وتروح تعدد معجزات الحب وتشيد به في اشكاله المختلفة ، على نحو ما تعود الشعراء من اقدم العهود . تبدأ بالتجوال في بستان الحب ، وتقدم أعاجيبه واحدة بعد الاخرى ، وتنتهي بالشكوى الصامتة والحزن المتوحد . غير انه حزن غير شخصي كما قدمت ، سواء في شعورها به أو تعبيرها عنه ، صادر عن قوة شعرية مستقلة تخلق الصور والرموز ، وتبدع الاستعارات والتشبيهات التي تنوب عن العواطف التقليدية المألوفة في قصائد الحب . ولهذا فليس غريباً أن تنتهي بهذه الأبيات المفعملة بالبعد والزهد والكتمان :

احتم على أن أقضى الأجل القصير المخيف
وحيدة مع الأفكار وحدها
لا أعرف شيئاً يحب ولا أقوم بعمل محبوب ؟

هكذا تنجح الشاعرة في تقديم نموذج بديع لقصيدة الحب الجديدة التي تشهد على استحالة الحب في هذا الزمن المعقد الجريح . قصيدة من أجمل ما يمكن أن يقدمه الشعر الحديث ، كتبها شاعرة تعيش عصرها بوجدان كلاسيكي جليل ، وترفع عن البدع و « المودات » التي يبدو أنها لا تنتشر وتستفحل الا اذا غابت الاصاله الحققة ، وكثرت البغاوات والطفيليات التي لا تقول شيئاً - اذ ليس لديها شيء يقال . .

• • •

ولنفز الآن قصيدة أخرى تضارع القصيدة السابقة في قوة اقناعها واعتمادها على الضخورة والتشبيه ، وان جاءت من قلم شاعر مختلف كل الاختلاف في المزاج والعقيدة والغاية ، وهو الشاعر والكاتب الأشهر برتولت برشت . تلك هي قصيدة « المحبين » التي تعد من قصائد الحب النادرة التي كتبها برشت :

انظروا الى طائري الكركى وهما يحلقان في دائرة واسعة !
السحب التي ترافقهما
بدأت السفر معهما ، عندما طارا
من حياة الى حياة أخرى .
على ارتفاع واحد وبسرعة واحدة .
يبدو كلاهما شيئاً ضئيلاً
بحيث يتقاسم الكركى مع السحاب
السماء الجميلة التي يحلقان فيها ،
بحيث لا يبقى احدهما فترة أطول من صاحبه ،
ولا يرى غير اختلاجه مع الريح
التي يشعران بلمساتها وهما راقدان معاً على مخدع الهواء .
قد تقويهما الريح وتلقى بهما في العدم
لكن لن يمسهما السوء .
ما لم يتغير احدهما او ينوى الفراق .
ولن يبعدهما أحد عن كل مكان .
تهدده الامطار او تدوى فيه الطلقات .
هكذا يرفرفان بعيداً ، غارقين في الحب والهيام ،
تحت وجهي الشمس والقمر المختلفين .
الى اين تذهبان ؟ - الى غير مكان -
ممن تهربان ؟ - من كل انسان .
تسألون : منذ متى وهما معاً يطيران ؟
منذ وقت قصير - ومتى يفترقان ؟
- سريعاً .
كذلك يبدو الحب سنداً للعشاق والأحياء (٢٧) .



في هذه القصيدة - التي اضاعت الترجمة ايقاعها ووقايفتها الجميلة ! - يعتمد الشاعر الى الهروب من واقعه وحاضره المؤلم الى قناع اوستار يتخفى وراءه ويسقط عليه تصويره للحب

(٢٧) تجد القصيدة في مجموعة مختارة من اشعار برشت بعنوان « قصائد وأغاني » ، صدرت عن مكتبة زوركامب ، برلين وفركفورت ، ١٩٦٥ ، ص ١٤٩ .
Brecht ; Gedichte und Lieder, Bibliothek Suhrkamp, 1965 S. 149.

او رجاءه فيه او رايه في الدور الذي يمكن ان يؤديه . ان خيبة الامل في الحب الارضي ظاهرة ، ولكنها ليست خيبة الامل اليائسة المتعبة التي سلمت باستحالته بين البشر ، وانما هو حب اقرب الى المثل الاعلى ، وهو لا يخلو من نزعة التوجيه والتعليم . وقد يصعب على القارئ الذي لا يعرف شيئاً عن « برشت » ان يتصور انها لرجل نذر حياته وقلمه للدفاع عن عقيدة سياسية واجتماعية التزم بها وعبر عنها في كل ما كتب . وقد لا يصدق القارئ الذي يعرفه انها له . . . ولكن القراءة المتأنية تكشف ولو من بعيد عن تصور الشاعر لرسالة الحب وايمانه بأن تضامن المحبين هو الذي يعينهم على مواجهة العقبات وتحدي الفظائع والامطار والطلقات . . .



ولكن قصيدة الحب عند الشعراء الجدد لا تقوم على هذا البناء العقلي المنسجم ، ولا تكتفى بالتححرر من الذات الفردية او اللجوء الى الاقنعة والتشبيهات ، وانما تبعد كل الاعتماد عن المفهوم القديم للقصيدة العاطفية كنوع ادبي ، بحيث ينبغي علينا أن نتردد كثيراً قبل ان نسمى قصائدهم قصائد حب ! نلمس هذا عند « جنتر آيش » و « كارل كرولوف » و « باول سلان » (١٩٢٠ - ١٩٧٠) ، كما نلمسه عند شعراء أقل منهم سناً مثل هانز ماجنوس انسنز برجر (١٩٢٩ -) وهلموت هيسنبوتل (١٩٢١ -) وجنتر جراس (١٩٢٧ -) .

لنقرأ اولاً هذه القصيدة من شعر آيش وهي بعنوان « حاضر » (عن ديوانه رسائل المطر الذي سبقت الإشارة اليه) :

أشجار الحور في شوارع ليوبولد
تري في أيام مختلفة ،
لكنها خريفية دائماً ،
دائماً أشباح شمس ضبابية
أو من نسج المطر .



أين أنت ، عندما تمشين بجوارى ؟



دائماً أشباح من أزمنة بعيدة ،
في الماضي والمستقبل :
سكنى الكهوف ،
عصر الكهوف الأبدى ،
المذاق المر أمام أعمدة اليجا بال (٢٨) ،
وفنادق سان موريتز .
الكهوف الكثيبة والاكواخ ،
حيث تبدأ السعادة ،

(٢٨) امبراطور روماني (٢٠٤ - ٢٢٢) حكم من سنة ٢١٨ الى سنة ٢٢٢ . ولد بمدينة حمص ، وادخل عبادة الشمس التي كانت منتشرة في سوريا الى روما . اسرف في المجون ومات مقتولاً .

السعادة الكثيرة .
 فسقط ذراعك ، الذي يستجيب لى ،
 الارخبيل ، سلسلة الجزر ، وأخيراً اليم والأقوار ،
 مجرد بقايا لا تكاد تحس
 من عدوية الاتحاد .
 (لكنك من دمي ،
 فوق هذه الأحجار ، بجوار شجيرات الجديدة ،
 والعجايز المددين فوق المقاعد المتناثرة
 وهدير الترام رقم ستة ،
 شقائق النعمان ، حاضرة
 مع قوة الماء في العين
 ورطوبة الشفة -)

ودائماً اشباح ، تنسج لنا الأوهام
 الفاء الحاضر ،
 الحب الباطل ،
 الدليل على اننا نازلون ،
 أوراق قليلة على اشجار الحور
 حسبها بلدية المدينة ،
 خريف في البالوعات
 والاسئلة المجابة عن السعادة .



كلمات موجزة وإشارات مقتضبة . لا اقنعة ولا أستار ولا هروب الى عالم التشبيهات
 « الشاعرية » البعيدة ، بل مشاهد متكررة في حياة كل منا : « أين أنت ، عندما تمشين
 بجوارى ؟ » - ولكنها تضعنا على الفور في « الجو » الروحي الذي تريد القصيدة أن توحى به :
 المصاعب التي تواجه الحب والمحبين ، استحالة الاتصال بين الإنسان والإنسان ، بطلان الأمل
 وزيفه . وكل هذا في لغة طبيعية تجرى على سجيته . وتتحرك قلقية بين لغة الشعر ولغة
 النثر . تحولت الأنا الى صوت يتحدث بلسان إنسان آخر ، يتحدث لنفسه ولكل من يهمله أن
 يصل اليه صوته . أو لعله لا يقصد بحديثه أى إنسان ، وإنما يبدو كمن يقرأ من تقرير محايد ،
 دون انفعال ولا اهتزاز ولا رغبة في التعبير عن عاطفة أو تجربة خاصة . ولهجته هادئة جافة ،
 ولكنها مرة قاسية . انها تبدد الأوهام الغالية ، وتعمرى وجه الحياة الباطلة والحب المستحيل .
 لقد خنق عاطفته بارادته ، وسجن ذاته بيديه فلم يفرج عنها الا في لحظات خاطفة كالبرق . انه
 يعرف سلفاً ولا يخدع نفسه ، يعرف أن الحب وهو أخص علاقات الناس ، شيء يوجهه غيرنا
 ويرتبونه لنا ، من الماضي السحيق الى الحاضر الراهن الذي دخل في تخطيط بلدية المدينة ! وكل
 هذا في صور متجاورة وان كانت لا تجمع بينها علاقة الجوار : هدير خط الترام الى جانب ازهار
 شقائق النعمان ، أوراق اشجار الحور الى جوار بلدية المدينة ، كأنما يريد الشاعر أن يضعف
 ويعترف ثم لا يلبث أن يتراجع ويعمد الى الخشونة والمرارة - يحمله على ذلك شكه وزهده
 وقلقه ، وان شئت حكيمته الصينية . وفي النهاية يمنعه الحياء من الظهور بمظهر الشاعر الرومانتيكي
 المزهو بتعذيب نفسه وعرض جراحه !

هكذا تؤكد « قصيدة الحب » - ان كان من الممكن أن تظل محتفظة بهذا الاسم ! - استحالة الاتصال بين الناس ، والمثل والآلية التي تهيم على الحياة ، وسخف العلاقات والتجارب الانسانية من حب ولقاء وفراق .

وقريب من هذا العالم الذى عشنا فيه قليلا مع « آيش » نجد عالم « كارل كروloff » الذى يميل الى المزيد من التجريد والتجريب ، ويكثر من الصور والاستعارات الغريبة على دنيا المنطق والواقع ، ويحافظ على موسيقى اللفظ وشفافيتها ونقائها . ولن يخفى عليك تأثره الواضح بشاعرى الطبيعة الذين تحدثنا عنهما فى الصفحات السابقة (ليركه وليمان) من ناحية ، وبالسرياليين الفرنسيين وبعض الشعراء الاسبان المعاصرين - خصوصا البرتى وجين - الذين ترجم لهم جميعا . ولن يخفى عليك كذلك الاقتصاد فى اللفظ الى حد الاقتراب من الرموز الرياضية ، والصور الرقيقة التى يلتقطها الشاعر كيفما اتفق وان كان يزيل بها الاوهام والصور التقليدية فى لغة الحب ، الى جانب الحنان الغامر الذى يسرى فى القصيدة على لسان انسان حرم الحنان والاتصال بالمحبيب ، لنقرأ معا « قصيدة حب » :

بصوت خافت اكلمك
هل ستسمعيننى
خلف الوجه العشبى المر
للقمر الذى تفتت ؟
تحت الجمال السماوى للهواء ،
عندما يطلع النهار ،
ويكون الفجر سمكة محمرة بزعانف مرتعشة ؟
انت جميلة
اقولها للحقول المليئة بالنباتات الخيمية (٢٩)
جلدك رطب وجاف
اقولها بين مكعبات البيوت فى هذه المدينة التى اعيش فيها .
نظرتك ناعمة وواثقة كنظرة طائر .
اقولها للريح الرفيفة
عنتك - اتسمعين - من هواء
يشبه حمامة تندس بين شباك الشجر الأزرق .
ترفعين وجهك .
يبين مرة أخرى على الجدار الحجرى كظل .
جميلة انت . انت جميلة .
رطباً كالماء كان نومي بجانبك
بصوت خافت اكلمك .
والليل يتكسر كالصودا ، اسود وازرق .



ونأتى الى اجمل قصائد الحب التى عرفها الشعر الالمانى فى السنوات الاخيرة ، فنقرأ قصيدتين للشاعر الكبير **باول سلان** (٢٠) (١٩٢٠ - ١٩٧٠) الذى انتحر منذ حوالى ثلاث سنوات فى مياه نهر السين . هل قلت « قصائد الحب » ؟ لا شك أننى تسرعت قليلاً . فلنقرأ أولاً هذه القصيدة التى سماها « **اغنيات سيده فى الظل** » (لاحظ تقطيع الجملة الى كلمات مفردة ، وترتيبها على الصفحة) :

عندما تأتى الصامته وتقطع أزهار الخزامى :
من يكسب ؟

من يخسر ؟

من يقترب من الشباك ؟

من يذكر اسمها أولاً ؟

انه واحد ، يحمل شعرى .

يحملة ، كما يحمل الموتى على الأيدي .

يحملة كما حملت السماء شعرى فى السنة التى

أحببت فيها .

يحملة عن زهو و غرور .

يكسب

لا يخسر .

لا يقترب من الشباك .

لا يذكر اسمها .

هو واحد ، يملك عيني

يملكها ، منذ اغلاق البوابات .

يحملها فى اصبعه كالخواتم ،

يحملها - كأنهما شقف من لذة ولازورد :

كان شقيقى فى الخريف .

وهو يحصى الأيام والليالى .

يكسب .

لا يخسر .

لا يقترب من الشباك .

يذكر اسمها آخر الأمر .

هو واحد ، يملك ما قلت .

(٣٠) Paul Celan ونذكر من دواوينه « الرمل عن الجراد » (١٩٤٨) « خشخاش وذاكرة » (١٩٥٢) « ومن

عتبة الى عتبة » (١٩٥٥) وشباك لغوية (١٩٥٩) ووردة لا أحد (١٩٦٣) ، تحول النفس (١٩٦٧) ، شמוש الخيوط (١٩٦٨) .

- يحملة كحزمة تحت إبطه .
- يحملة كما تحمل الساعة أسوأ لحظاتها .
- يحملة من عتبة إلى عتبة ، لا يلقي به .
- لا يكسب .
- يخسر .

يقترّب من الشباك .

- يذكر اسمها أولاً .
- تقطع الخزامى .



هل هذه قصيدة حب ؟ هل تذكر الكلمات الهامسة شيئاً عنه ؟

لا ريب في أن هذا الوصف لن يساعدنا على تذوقها ولن يقربنا منها خطوة واحدة . بل ربما لم يبق من الحب شيء في هذه الأبيات الجنائزية الرقيقة الشاحبة كالظلال التي تتحرك في مكان لا وجود له على سطح الأرض ، لأنه مكان باطنى خالص . بل إنها في الحقيقة لا تتحرك وإنما ترقص رقصاً باليه ، وتقرب من الموضوع لكى تفلت منه (٢١) . حركة مد وجزر ، شهيق وزفير ، لا ينبغي أن تتوقف والا توقف النفس الشعري وتحول إلى حجر . وهى تشير وتومئ ، وتحاول أن توجد علاقة بين أنا وأنت لا نتبين ملامحهما ، لأن كل إنسان وكل شيء في هذه الأبيات يبدو كالشبح الغائم الذى يتنقل بين النور والظل . إنها لا تحدد شيئاً ولا تلمسه ، بل سرعان ما تسحبه إلى عالم باطن كالحلم ، ثم تخرجه منه لتلتقطه من جديد ، في دورة زمنية رتيبة وحزينة . وهى تثبت ثم تنفى ، وتنفى لتثبت من جديد ، لا تقف عند شيء بعينه ولا تستقر ، اللهم إلا في جوار الصمت . وما أشبهها ببعض قصائد « مالارميه » التى تستحى من لمس الأشياء ، بل تكاد أن تستحى من الكلمات فتحولها إلى موسيقى خافتة تقترب من السكون أو من العدم . والواقع أن السكون والصمت هو الجو العام الذى تتحرك فيه قصائد « سلان » . فهى تكشف عن ارتباك دائم أمام اللغة . وهى لهذا تبتعد وتتكمم ، وتحاذر من الأنا الشعرية فتتأى عنها بقدر الإمكان . ولكن من يدرى ؟ لعلها بهذا البعد والكتمان والصمت الوديع الكسير تكشف لنا عن عمق جديد في تجربة الحب في هذا الزمان : الحب المستحيل . هذا الصمت الذى نحسه ونلمسه في القصيدة السابقة وفي معظم قصائد « سلان » الأخرى يشبه صراطاً رفيعاً كحد السيف يفصل بين صمت مفعم بالمعاني وصمت فارغ من كل معنى . أنه وليد حساسية مفرطة بالكلمة ، وشك متصل في اللغة ودلالاتها الأدبية العتيقة . وهو أقرب إلى الابتعاد والكتمان منه إلى الصمت الثقيل الذى بدأ يزحف على تجارب القصيدة المعاصرة التى تحاول أن تطفى وجود الكلمة أصلاً عن طريق تفتيتها إلى حروف أو وحدات خرساء .

(٢١) يواخيم مولر ، بول سيلان وإنتاجه الشعرى ، مجلة الجامعة ، أكتوبر ١٩٧٠ ص ١٠١٥ - ١٠٢٩ .

Joachim Muller ; Paul Celan und sein lyrisches Lebenswerk in : Universitas, Oktober 1970 S. 1015—1029.

وهو اذا كان يبتعد عن الأنا الفردية - شأنه في هذا شأن أغلب الشعر المعاصر كما رأينا - فلا يزال مقعماً بالشوق والحنين الى « الأنت » ، ولا يزال مستعداً للقائها المفاجيء . انه يتحرك كما قلت على حدود الصمت ، ولكنه لا يضحي بوجود الأشياء ولا الكلمات ، ولا يصل به الامر الى التجريب المتعمد على الشكل والبناء اللغوي على نحو ما يحاول بعض المعاصرين . ولعله ان يكون الشاعر الوحيد الذي استفاد من الرمزيين والسراليين الفرنسيين واستطاع أن يحمي نفسه من تأثيرهم المهلك فلم تنفذه التجارب الجمالية ، ولم يستخفه العبث الطائش ، ولم يحاصره العدم الخائق والصمت الآخر . ان شعره غنى بالصور الحية ، والرؤى الجسورة ، والحساسية اللغوية النادرة ، والايقاع الموسيقي القريب من موسيقى الشعر المحض . ولكنه كذلك يفيض بالنغم الموحى واللحن الشجي ، ويعبر عن وجدان قلق غنى بالعاطفة - مهما حاول أن يكتمها ويبتعد عنها . انراه هوى باختياره الى الصمت الأخير قبل أن يلتف حول شعره ويخرسه ؟ هل جذبته الهاوية بعد ان ظل يحوم حولها في جوار الصمت ؟ ما من أحد يملك الجواب . لكن يبدو ان قوس الشعر - الذي توتر حتى تمزق ، وظل يعزف لحن الموت حتى أطبق عليه الموت - لم ينته الى الياس المطلق . فهناك أمل تعبر عنه آخر كلمات ديوانه قبل الأخير : « تحول النفس » Atemwende (١٩٦٧) :

« النور كان : النجاة »

كما تعبر عنه واحدة من أهم قصائده (في ديوان سابق « شباك لغوية » ١٩٥٩) Sprachgitter حاولت أن تجد الكلمة في الصمت ، أن تستخرج الحرف من التراب والليل ، أن تعثر على « الأنا » بين اناس لا اسم لهم :

رماد .
رماد . رماد
ليل .
ليل وليل . -
أذهب للعين
العين الرطبة .

وعلى الرغم من هذا فقد استطاعت أن تهلل للنور ، وثبتت مرساة الامل في أرض لا أحد ، وتختتم لحن الموت والصمت بهذه الأبيات :

هكذا
لا تزال المعابد باقية .
نجم
لا زال يشع ضوءه
لا شيء
لا شيء ضياع .

نفى للنفى . فما زلنا موجودين . ما زال الوجود حاضراً . ما زال الكل على الرغم من كل الجرائم التي ترتكب ضد الإنسانية ، ضد الحب . .



هكذا تجنب الشاعر المعاصر الاغراق في العاطفية المسرفة ، وكذلك فعل الموسيقى والفنان التشكيلي . لقد أخفى ذاتيته خلف قناع ، فبدت العلاقة الخالدة بين الأنا والعالم وقد لفها الظلام والضباب . انه يحس الخجل أو الخوف والارتباك أمام الآخر كما يحسه أمام الكون ، فيرجع الى مملكته الخاصة ويلوذ بوحده مع الكلمات التي لم يبق له سواها . ولقد عبر الروائي الأشهر « اميل زولا » عن هذا الاحساس في قصته « رجون ماكار » أو التاريخ الطبيعي والاجتماعي لعائلة عاشت في عهد الامبراطورية الثانية . نرى فتاة تبهرها السماء الساطعة النجوم فتهتف : « النجوم . ما أجمل هذا ! » فيجيبها الحبيب خائفا مدمورا : « أنا لا احب النظر اليها . . . انها تخيفني » (٢٢) .

ونظرة واحدة الى قصيدة « بن » السابقة أو بعض قصائده الاخرى (٢٣) تجعلنا نتأكد من هذا الخوف . انه الآن - ان صح هذا التعبير - احساس عقلي ، يواجه قوة الحب بقوة العقل وقسوته وصرامته . وإذا كنا قد لمسنا الروح الحزينة والألم الفاجع في قصيدته السابقة ، فان معظم الشعراء الذين جاءوا بعده من الجيل الجاضر قد تطرفوا في نزعتهم العقلية الى حد السخرية والتهكم . ومن أوضح الأمثلة على هذا قصيدة للروائي الشهير « جنتر جراس » (٢٤) (١٩٢٧ -) سماها قصيدة حب ، وان لم يبق فيها من الحب بمعناه التقليدي شيء يذكر . والقصيدة تتحدث من وراء قناع عن إحدى راقصات الباليه أو إحدى الفنانات على المسرح (ولعلها هي زوجة الشاعر نفسه التي تشتهل بالرقص وتعليمه) أو بالأحرى عن إحدى كرياتها الدموية التي يريد ان يتكرر لها رقصة تناسبها :

ولكنك تثيرين شفقتي

وانت عارية هكذا

ولا وجود لك الا في النسب والمقاييس .

واحاول ان اصحح وضع ركبتك

مشيتك المتصلبة تجعلني استغرق في التفكير .

لست أدري ، لم كنت قبيحة الى هذا الحد ،

ولا لماذا لا تقدر عيني ان تتحول عنك ،

الى الحقول الخضراء مثلاً أو على امتداد النهر ،

وهو طبيعة كله

وليسست له عظمة ترققوة

احبك

بقدر الامكان .

اريد ان ابتكر رقصة باليه .

لكرياتك الدموية البيضاء والحمراء

وعندما تسدل الستار ،

(٢٢) اوجست كلوس ، المرجع السابق ، ص ٩٦٢ .

(٢٣) مثل قصيدتيه « لم تكن أشبه وحده منك في أغسطس » و « ساعة التحقيق » ، وقد نقلتهما الى العربية في الجزء الثاني من كتاب ثورة الشعر الذي لم يظهر بعد .

(٢٤) انظر مزيداً من التفصيل عنه في مقال الزميل الكريم الدكتور مصطفى ماهر عن الرواية الالمانية في القرن العشرين ، المنشور في عدد اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٢ من هذه المجلة ص ٢١٣ - ٢١٧ .

سأبحث عن نبضك لأؤكد ،
ان كان الجهد المبذول
قد حقق نتيجته .

والقصيدة غامضة بعض الشيء ، ولكنها تحرص على الاغراب والبعد عن كل حديث مباشر
حرصها على المحافظة على التعارض بين العالم الباطن والعالم الخارجى بحيث لا يلتقيان .

ونجد بين اشعار « هلموت هيسنبوتل » Helmut Heissenbuttel (١٩٢١ -) قصيدة
تعكس هذا الجو نفسه وان تعمدت الایجاز والاحكام الشكلى ، وتطرفت فى الاغراب واللامبالاة
والبعد عن النزعة الشخصية والاستهتار بالعاطفة الخالدة . . والقصيدة تبدأ بيتين مقتبسین من
احد شعراء عصر الباروك وهو يوهان نيقولاس جوتس (١٧٢١ - ١٧٨١) :

كانت فى زيتها غنية بالجمال
اما فى عزيتها فشبيهة بالجمال

الشعر سخام (٢٥) ، والعنق مزرق بالمروق
رجل يتفتت فى عینی امرأة وينهار :

مصراع النافذة الذى يرمز لليل
يربع احتكار النجوم للشوق (٢٦) .

عدم المبالاة بالحياة البرجوازية
يخفى ميلا الى السعادة العائلية .

اغنية المثل الأعلى للفرقة المزدوجة (٢٧)
تقول ربما تحين الفرصة مرة ثانية .



لا ريب ان الترجمة قد جنت على القافية المتسقة ، ففى كل ترجمة جنائية لا مفر منها !
ولكن لا ريب ايضا ان القارئ يلمس الاهمال والبرود المحسوب الذى يتناول به الشاعر عاطفة
الحب . ويكفى انه صباها فى اغنية تشببه « الطقطوقة » التى نعرفها اليوم ، ويتألف كل
مقطع فيها من سطرین ينتهيان بروى عذب الرنين . ولكن لعل القارئ قد أحس أيضاً بشيء من الحزن
الذى يريد قليلا عن مجرد عدم الاكتراث . وهو فى الحقيقة حزن صلب ، أقرب ما يكون الى
الغضب والسخط . ان العاشق الذى كان يقطع الصحارى والبحار ، ويبارز الوحوش والاعطاش
فى سبيل محبوبته قد أصبح الآن لا يحس نحوها الا بالرغبات المكبوتة فى « الليبدو » والحلم بفرقة

(٣٥) السخام هو سواد القدر ، ويقال ليل سخام أى أسود ، والسخم والسخمة السواد .

(٣٦) التربع هنا هو العملية الرياضية المعروفة ، فالنجوم هى رمز احتكار (اومونوبول) الاشواق ، والنافذة
تزيده وتضاعفه - والسخرية ظاهرة .

(٣٧) اى الفرقة بسريرين .

بسريرين ! وهو في سبيل هذا يقترب من الأسلوب التعليمي ، فيشرح ويستخدم أمثالا والفاظا عامية شائعة ، ويعتمد بنفسه بقدر الامكان عن الموضوع الذي يعذبه فيعرضه « في السوق » على الراى العام ليتخلص منه ! فهل يمكننا ان نصف مثل هذه القصيدة بأنها قصيدة حب ؟ لعل الشاعر لا يزال يحن الى مثال الحب القديم ، اذ قدم لقصيدته بيتين مائورين لا شك في جمالهما . أم تراه قد صنع هذا من قبيل اللامبالاة واثبات استحالة الحب ، وهو الموضوع الذى يدور حوله عدد كبير من معاصريه على اختلاف طريقتهم فى التصور والتعبير والاداء .

مثل هذه القصيدة التى تصلح ان تكون اعلانا أو كتابة على الحائط نجدها أيضا عند شاعر آخر تعلم كثيرا من « برشت » - وان لم يلتزم بفكره وعقيدته - ، وحقق وظيفة الشعر فى الاحتجاج والتغيير وتعرية الاوهام وايقاظ الضمائر المستغرقة فى الكذوبة الرخاء والمعجزة الاقتصادية . ذلك هو الشاعر الشاب هانز ماخنوس انسيز برجر (١٩٢٩ -) . هنا نجد القصيدة تعتمد الابتعاد عن الانا الفردية ، وتنطق على لسان شخصية جمعية محايدة ، قد تكون انت أو انا أو سوانا . ها هو ذا يلجأ الى الشرح والعرض والتعليم فى قصيدة جعل لها عنوانا بالانجليزية : « سهه حبا » Call it love يقول فيها (لاحظ تفريق السطور على الصفحة !) :

الآن تطن السلال فى البيوت العارية
صاعدة هابطة

تشعل اللهب

ينفذ ابريل خلال أوراق الشجر الزجاجية

ويصم الاذان

ينتفش الفرو (على ظهور) النساء فى الحديقة

أجل وفوق اسطح البيوت يثنى اللصوص على المساء

وكان حمامة من الباستنة البيضاء

وكان البيضاء الثلاثة التى اختفت فجأة

وراء الجبال ، وراء الصيغ المحفوظة

الطريدة فوق النجوم المتهرئة ،

المنفية بلا ذاكرة

بلا جوار سفر بلا حذاء

(كأنها) قد حطت فوق صيادها الميرين

المتعبين حتى الموت

جميل هو المساء .



نرى الشاعر فى هذه « القصيدة » يلتزم الصمت التام فلا يتحدث عن الموضوع صراحة - اللهم الا فى العنوان ! - ومع هذا فكل شيء فيها يشير اليه ، وكأنما يشير الى سر أو معجزة أو خرافة أو أمر خارق بعيد عن التصديق . ويستمر التوتر فى التصاعد والحدة حتى نصل الى العبارة الاخيرة التى تفاجئنا ببساطتها : جميل هو المساء . فنشعر بالراحة ولتلقط الانفاس بعد

رحلة طويلة طفنا فيها بين البيوت والأشجار واللصوص والحمامة البيضاء المنفية خلف الجبال وفوق النجوم ، الحمامة التي تحط فجأة فوق صيادها المتعبين الميرين . . انها اشبه بحكاية ساحرة من حكايات « الحواثيث » ، تروى عن الذين خرجوا من بيوتهم وديارهم ليكتشفوا الحب ويعرفوه ، فاذا به يهبط عليهم فجأة ، بعد أن أشرفوا على الموت . والحمامة مطرودة ومنفية ، بلا ذاكرة ولا جواز سفر ولا حذاء ، وكأن الشاعر يستحي أن يصرح باسمها ، بل يترك لنا مهمة اكتشافه ، ويضع للقصيدة عنوانا يصلح لاحدى الاغنيات المتبدلة - ولكنها فى النهاية حكاية خرافية عجيبة ، تندر كل من يحاول السير على أرضها بكسر رقبتة (٢٨) ! .

هذا الشعر يسير اذن فى طريق التجريد من الموضوع أو المضمون الى أبعد مدى ممكن، ويتعمد البعد عن ذات الشاعر بعده عن الموضوع ، ويصطنع فى سبيل ذلك مختلف الحيل والأساليب، كالتخفى وراء الاقنعة أو تعرية كل الاقنعة ، والتشتت المقصود وتجميع الصور المتنافرة والعناصر المتباينة والمواقف والاعمال اليومية المتبدلة، وتضمين الاصطلاحات العلمية المتخصصة أو الأمثلة الشعبية الجارية أو العبارات المكتوبة على اللافتات والاعلانات وأعمدة الصحف، وعرض القيم المقدسة والشاعر المحترمة فى صورة تافهة أو شائثة ، وتفتيت النظام العقلى والواقعى المألوف وكأنه لوح من الزجاج يكسره الشاعر ليفحصه من جديد . . .

وينعكس هذا التفتيت والتشويه واللعب على البنية اللغوية فتختزل الجملة وتحطم العبارة ويعتدى على القواعد المحفوظة ويغير ترتيب الطباعة وشكلها . ويبلغ هذا مداه فى قصيدة « حب » يقول فيها الشاعر السويسرى أوجن جومرينجر Eugen Gomringer فى مجموعته « كوكبات » (٢٩) :

انت زرقاء
انت حمراء
انت صفراء
انت سوداء
انت بيضاء
انت .

• • •

ماذا جرى للقصيدة ؟ ماذا بقى منها ؟

تم اختزال النص الشعرى الى أقصى درجة ممكنة ، بلغ تجريد « المادة » أبعد حد ، بحيث لم يبق منها سوى « هيكل عظمى » ضئيل من العلامات والاشارات والأسماء الدالة على مجموعة من الألوان . تحولت الجملة ، يل تحولت الكلمة نفسها فى بعض الاحيان ، الى ما يشبه نواة الذرة التى انشطرت الى جزئيات وجسيمات أخرى اصبح لها وجود مستقل . وهذا شئ بدأه الشاعر التعبيرى أوجست شترام (١٨٧٤-١٩١٥) (٤٠). ولكن لم يتطرق فيه أحد - بقدر علمى - كما

(٢٨) كارل كروloff ، جوانب من الشعر الألماني المعاصر ، ص ٦٨ .

(٢٩) Konstellationen - (مطبعة تشوى ، سان جالين) .

(٤٠) August Stramm انظر شيئاً عنه فى كتابى السابق الذكر عن التعبير ص ٢١ - ٢٥ .

تطيرف جومرنجر وطائفة من الشعراء الذين يكتبون في هذه الأيام مثل **فرانز مون** ، وأرنست **ياندل** ، **وبيتر هيرتلنج** و**كونراد باير** و**جرهاردروم** (٤١) وغيرهم ممن سنتحدث عن بعضهم بعد قليل . وبعد جومر ينجرأول من نادى بما يوصف اليوم بالشعر المجسم أو الشعر الملموس Poesie Concrete الذى يحاول أن يعيد للكلمة المفردة أهميتها ووزنها وفاعليتها واستقلالها ؛ بحيث تصبح هذه الكلمة - فيما يقول احد رواده هذا التيار - كالزنزانة المنفردة التى تحمل كل إمكانيات تأثيرها . وهناك تجارب عديدة من هذا النوع نرجو أن نعرض لشيء منها فى القسم التالى من هذا الحديث . وما أوردنا «القصيدة» السابقة فى هذا السياق الا لأنها قد ظلمت نفسها او ظلمتنا وظلمت الاحباب والعشاق حين سمت نفسها قصيدة حب ...



اللعبة :-

الشاعر نهر حى ، حركة دائمة لا تتوقف . وقد لمحنا بعض المقومات التى تميز القصيدة الحديثة وترك اثرها على منظم ما يكتب من الشعر منذ أن أتم نسيجه وأحكم بناءه الرواد الثلاثة الكبار . كما اشرنا الى ما يبدل فى الشعر الالماني منذ سنوات قليلة من جهود فى سبيل مزيد من التجريد ، والتجريب ، والموضوعية ، والبعد عن الفردية والنزعة العاطفية ، والتأثر بالانظار والتصورات الجديدة فى العلوم والفنون المختلفة ، الى جانب محاولات جديدة يأسسها مع الملفة - وهى محاولات مخيفة حقاً ، ولكنها تلمس القلب بأمانتها واخلاصها ، وتأسر العقل بذكائها ووحشية اطلاق أصغابها . .

أتكون هذه التجارب والمحاولات صادرة عن نزعة اللعب التى تميز الانسان منذ أن بدأ ينتج فناً ، وتجعله انساناً بحق كما قال الشاعر الكبير **فريدريش شيلر** (١٧٥٩ - ١٨٠٥) ؟ اليسست التجربة والمغامرة فى الأدب أو فى غيره نوعاً من اللعب الفطرى الكامن فى نفوس الأطفال الكبار الذين نسميهم فنانيين وشعراء ؟ .

ان ما أقصده باللعب مرتبط باتجاه الشعر الحديث والمعاصر الى المزيد من التجريد والتخلى عن الذات . فهو يساعدها من ناحية على حماية نفسها من القوى الخارجية التى تريد أن تدمرها وتلفيها . ولهذا يصبح محاولة للاحتجاج والنجاة فى آن واحد ، الاحتجاج على عوامل القهر والظلم والاحباط المحيطة بها ، والسخط على « غابة » العواطف والانفعالات التى فتحت عينيها فوجدتها تتكاثر فى أرض الشعر ، وتهدد بالالتفاف حول الشاعر وخنق انفاسه - ومن الطبيعى أن يفرغ الشاعر الى اللعب والتجربة لينجو من الادغال القديمة والطوفان الموروث الذى يفرق ذاته بأمواج العواطف والاجزان والالام ... وأن يميل الى « العبث » باللفاظ والتراكيب والصور والاستعارات والرموز والاساطير لينقذ نفسه من المحنة التى توشك أن تطبق عليه ، ويتخفف من أعباء التراث الذى يشعر أنه لا يستطيع أن يستمر فيه . . ليلعب اذن لعله أن يجد مخرجاً من المحنة ، أو يجد البهجة فى القرحة البريئة التى تصاحب اللعب ، وليحذر كذلك من المجازفة التى تلازمه !

--- ويصف **هانز آرب** Hans Arp - (وهو كما تقدم شاعر ورسام ونحات تجريدى كتب

قصائده بالفرنسية والالمانية وأسهم فى تأسيس الحركة الداديه والسيربيالية فى سويسرا وفرنسا)
- يصف هذه الحالة بأبيات يقول فيها عن الشاعر الذى تهيأ للعب الحر :

بعد ان انتزع الورقة والريشة والورقة ،
صمم على أن يغادر
مملكة الأرض الثابتة الى الأبد
ويواصل عمله
عالياً عالياً فى الأفاق الرفيعة .

ولكن أليس اللعب فى الفن وثيق الصلة بالعودة الى الطفولة البريئة ، أى الى بستان
الحلم والحكاية الخرافية (أو « الحدوتة ») ؟ .

ان الحياة والانطلاق فى الأفاق الرفافة هو ما فعله هذا اللاعب الماهر « هانز آرب » منذ انتهاء
الحرب العالمية الاولى . ولعله كان أجراً من حاول التحليق فوق مملكة الأرض الثابتة - أى أرض
المعانى التقليدية والوصايا والقواعد المتواضع عليها - ، والتحرر من الأنا الفردية واطلاق طاقات
الكلمة المفردة . وقد ساعدته الداديه والسيربيالية على القيام بقفزاته البهلوانية الخطيرة ، وامتدته
بعدد لا حصر له من الصور والاستعارات المستقلة بنفسها عن كل سياق أو معنى .

ولكن السقوط الى الهاوية السحيقة يهدد دائماً من يحلق الى الذرى العالية . ولهذا كان
من الطبيعى أن تخسر القصيدة السيربيالية العابثة عند « آرب » أو غيره أكثر مما كسبت ، وأن
تفرق فى ألعاب لفظية ولغوية صادرة عن رغبة فى العبث والإغراب والدعابة . ومعظم قصائد
« آرب » الاولى التى نشرها فى مجموعته « رداء الاهرام » Pyramiden rock (١٩٢٤)
يصعب بل يستحيل ترجمتها ، لأنها تتلاعب بكلمات اللغة الالمانية وتستخرج كلمة من كلمة
وصورة من صورة ، وتمعن فى هذا بلذة عجيبة ، كأنما تعبر عن ذات أضاعت نفسها وأضاعت العالم
الواقعى المعقول فلم تجد ما تفعله الا العبث بصندوق اللغة وتركيب قطعة وتوزيعها من جديد !
انه يلعب بالالفاظ ، وينشئ منها تركيبات غريبة ، ويشق من الأسماء أفعالا لا تعرفها اللغة ، ويعيد
تشكيل أبيات مشهورة من التراث القديم أو الحديث ، ويقتبس كلمات وتعبيرات مختلفة من
اعلانات الشوارع والجرائد ، ويتسمع أصوات الأشياء وهمساتها وتهداتها ورقصاتها ،
ويستوحى حكايات الأطفال وأغانى العشاق المشاهير والرعاة والمغنين المتجولين ... الخ .
ولكن يبدو أن الشاعر قد حدث له ما حدث لصبي الساحر فى قصيدة معروفة بهذا الاسم (٤٢)
لشاعر الألمان الأكبر « جوته » . فقد انتهز هذا الصبي فرصة غياب معلمه العجوز ، ونطق
بالكلمة السحرية التى حركت المكائن فأخذت تحمل الاوعية وتجلب الماء من النهر القريب حتى
فاضت به حجرات البيت وقاعاته ، ونسى التعويذة التى توقفها الى ان جاء المعلم فأبطل
سحرها ...

هذا هو ما حدث للشاعر « آرب » فى تجاربه الاولى مع اللغة - وذلك باعتدائه هو
نفسه فى كتابه « أحلام الكلمات والنجوم السوداء » (١٩٥٣) اذ أطلق سحر الكلمات ولم يستطع بعد
ذلك ان يبطله ! وقد انعكس هذا على عناوين مجموعاته نفسها : « مضخة السحب » (١٩٢٠) ،

(٤٢) Der Zauberlehrling وان شئت ان تقرأ شيئاً عن شعر جوته فارجع الى الفصول الخمسة الاولى من

كتابى « البلد البعيد » الذى سبقت الاشارة اليه .

« رداء الاهرام » (١٩٢٤) ، « تبيض تسود » (١٩٣٠) ، « أصداف ومظلات » (١٩٣٩) ،
 « اشعار بلا ضمائر » (بالفرنسية ١٩٤١) ، « ضحكة القوقعة » (بالفرنسية ١٩٤٤) ،
 « أحلام ومشروعات » (بالانجليزية ١٩٥٢) ، « قلوب كثيفة الشعر » ، « ملوك قبل الطوفان »
 (١٩٥٣) ، « أحلام الكلمات والنجوم السوداء » (١٩٥٣) ، « على ساق واحدة » (١٩٥٥) ،
 « حلمنا اليومى » (١٩٥٥) ، « كلمات بمرساة وبغير مرساة » (١٩٥٧) ، « رمال القمر »
 (١٩٦٠) ، « شعلات تشدو بالفناء » (١٩٦١) - وقد استمر تأثير المرحلة الدادية الاولى على
 انتاجه المتأخر فاخذ يكتب قصائد مؤلفة من عدد محدود من الكلمات ، تظهر بفعل الصدفة في
 تأليفات أو « كوكبات » مختلفة ، وتكشف ببساطتها عن ثراء لا حد له في تنويع الكلمات
 وتوزيعها ، بحيث أصبحت القصيدة وحدة حية أو لعبة اطفال تتداعى كلماتها وصورها ومعانيها
 دون أى تدخل من جانب المؤلف ، وأصبحت العلاقة بين الشاعر والقصيدة اشبه بلعبة القط
 والفار ! .

ونضرب مثلاً لهذا التركيب والتشكيل والتنويع الهائل للكلمات والأسماء والأشياء
 باحدى قصائد « آرب » التى وضع لها عنواناً يدل عليها ويعبر عن اعجابه الشديد بمجموعة من
 القصائد الشعبية الشهيرة التى جمعها وأعاد كتابتها الشاعران الرومانتيكيان « أخيم فون
 أرنيش » (١٧٨١ - ١٨٣١) و « كليمنس برنتانو » (١٧٧٨ - ١٨٤٢) بين سنتى ١٨٠٥ و ١٨٠٨ ،
 ونشرها تحت هذا العنوان المعروف « **بوق الصبى العجيب** » Des Knaben Wunderhorn
 وعنوان هذه القصيدة الطويلة هو « **تشكيلة البوق العجيب** » :

الصبية المتعاقبون ينفخون فى البوق العجيب
 ملائكة بأحذية ذهبية يفرغون اكياسا مملوءة بالأحجار الحمراء
 فى كل اعضائها
 وها هى ذى الصوارى والكوكبات تتشكل
 الراهبات (٤٣) يمرضن آثار قصور هوائية واكياس نقود
 ولقطاء وبقرات بخارية وارانب مسرجة
 وأسوداً منجدة حديثاً
 من أسلاك العجلات الملتهبة تتدحرج الطيور الى السماء
 النجوم تعطس من انوفها الشمعية من باقات الزهور
 الرجال والفيران سكارى ويسبحون على الأصابع الطرية
 الاسود المشتعلة تركز فوق أشجار التامول المرتشعة
 وكل من له ذيل يعلق فيه فانوساً
 الليلة كلها توقف على رأسها وترقص رقص الخباله على ظهر تنين .
 التسلق على العصي ومباريات المصارعة تملأ الليل بواو واو . . .



(٤٣) الكلمة الاصلية تفيد الاخوات ، والمشرفات على الخدمات الطبية فى المستشفيات ، او الراهبات والسياف
 لا يحدد معنى الكلمة .

الطيور الحمراء ملك الصبية أو الرجال
 القصور الحمراء ملك الراهبات .
 النجوم الحمراء ملك الملائكة
 الليل ذو صواري من شمع وأزهار من ذهب
 المعجزة تتدحرج في الليل على أسلاك مشتعلة
 الليل له أقدام من الشمع وأكياس مملوءة بالنجوم على أصابع لينة
 السماء المملوءة بباقات اللهب تتسلق العصا المشتعلة
 وتصعد الى الزهرة
 الأنوف الذهبية تعطس نقوداً
 أفراد التنين تسبح في النقود
 النجوم تسبح في السماء حاملة أكياساً ممتلئة بالأطفال
 الأزهار المشتعلة تسبح على الأصابع اللينة
 الفيران تعلق فوانيس في ذيولها
 أكياس النقود تعلق فوانيس في ذيولها
 البقرات البخارية تعلق فوانيس في ذيولها
 الأرانب المرسجة تعلق فوانيس في ذيولها
 الأسود المنجدة تعلق فوانيس في ذيولها
 الفوانيس لا يجوز أن تعلق إلا بالذيول
 الذيول تكفى لتعليق عدد من الأسود المشتعلة بحيث يصبح الليل ذهبياً
 ذيول الطيور أزهار
 الفيران تصنع قطعة من الشمع وترقص عليها رقصة الخيالة
 الهواء ينزل عن سرجه ويعض البخار في أنفه
 الأزهار السكرى تتحكم في الأزهار الندية
 الأحذية المتعانقة الأعضاء الأنوف الأصابع الذيول
 تدل على المعجزة دلالة كافية

(٤)

هكذا يمد القصر الهوائى يده الى كيس النقود
 وكيس النقود قدمه للقيط
 واللقيط اذنه للبقرة البخارية
 والبقرة البخارية فاهها للأرنب المرسج
 والأرنب المرسج خده للأسد المنجد .

- ٥ -

الصبية يتسلقون أشجار التامول الى السماء
 أفراد التنين المشتعلون والأسود المشتعلة ينزلون الصاري المشتعل
 الأنوف الشمعية تتسلق العصي السكرى

مباراة المصارعة بين النجوم تسقط الفانوس المملوء بالأزهار
الاسود المنجدة تركض بجانب الأصابع الطرية
الملائكة يلتهمون الأصابع الطرية كأنها ازهار مستأنسة
أشجار التامول ترتعش أمام الراهبات
العصى والصواري السكرى ترقص مع أفراد التنين السكرى
النجوم تمتطى ظهور الاسود كالخيالة
الليلة تقف على رأسها وتعطس
لاحذية تشتعل بالنيران
الرجال والصبية يطفئون فوانيس الارانب



لعبة رشيقة مجنونة ، تعبت بقطع لا حصر لها وتجمعها وتفكها كما تشاء الصدفة او يشاء
التداعى الحر : صبية ورجال وملائكة وراهبات ، نجوم وفيران وأرانب واسود ، وحوش وأزهار
وفوانيس واكياس نقود ... الى آخر هذا البستان الخرافى أو هذه المتاهة العجيبة التى
تشابك دروبها وتختلط معالمها . ان اللعبة كلها أشبه بساعة اوتوماتيكية تعمل دون تدخل
المؤلف ، أو بتمثيلية عرائس تدور على مسرح كونى هائل ، والشاعر يقف بعيداً عنه أو فوقه ،
ويكتفى بتحريك الخيوط والأسلاك أو التفرج على تشكيلات الكلمات والمعانى وتنويعاتها التى تتسع
وتنداح أمامها كالدوامات المائية الى ما لا نهاية . .

لا شك أن هذه الألعاب قد صدمت القصيدة الألمانية وساعدتها على التخلص من كثير من
أعبائها القديمة ، من النزعة الصوفية الغامضة ، والتعقيد باسم التعمق ، وأدغال الاستعارات
والصور المتشابكة الكثيفة . ولا شك أنها قصرت وجودها على الوجود اللغوى أو اللفظى البحت ،
وجعلتها تبتعد عن نفسها وعن صاحبها فى وقت واحد ، وتنطلق رشيقة خفيفة كدمية صممت
على العبث وحسب ! .

وقد كتب « آرب » مجموعة من القصائد عن **الدمى والعرائس** أقدم لك من احداها هذه
الآيات التى يقول فيها مخاطباً نفسه على لسان هذه الدمى البائسة :

رضعت منى
لوت أعضائى
وقبلتنى وعادت ترضع منى
وتلعب معى لعبة القروود .
قبلاتى تنائرت
أزهارى انطقت
ينابيعى خرسى واحدة بعد الاخرى .
أنا الآن متعب ، ذابل ، فارغ ،
مثل كأس أفرغها الشاربون
الأرض كذلك كأس فارغة .

لست كبيراً ولا صغيراً ..
 جئت من أفق بلا حدود .
 هناك لا يعبق عبير الشفاه .
 هناك لا تسطع النجوم الحية
 في وجه الحلم الحبيب .
 ألعب تحت سماء عمياء
 بثمرات زجاجية
 وأتركها تسقط في حذر الى الامماق .

لست صاعقة
 لست دمية
 لست شعلة
 اننى دمية
 غير أننى أتمنى دائماً
 أن ابرق كالصاعقة واشتعل كالنار
 وكذلك يسعدنى لو كانت لى روح .
 لم لم أكن أغنية ؟
 لم لا تكون لى أجنحة ؟

قبة من الصينى على رأسى
 لن تكون كثيرة على
 نعم ، وستكون ضرورية لى
 كالصليب على قمة برج الكنيسة
 أنا فقيرة .
 أنا عارية .
 أهنالك شئ
 لم يعدنى به الناس ؟



يبدو أن هذه اللعبة الساحرة قد انتهت الى الآلية الميتة ، وفقدت السحر والحياة فأصبحت
 الكلمات والمعانى والأشياء أشبه بالعرائس الجامدة الباردة ، وخيم عليها الحزن والاكتئاب فراحت
 تدور فى فراغ الصمت الموحش وكأنها لا تحيا ولا تموت ...

وقد جاء شعراء وادباء آخرون فواصلوا السير على هذا الدرب الذى شقه هانز آرپ ،
 وبالفوا فى حرية اللعب البرىء - أو المقصود ... والحركة المطلقة من كل قيد ففقدوا طريق العودة،
 واسرفوا فى التركيب والتنويع والتجريب والأغراب فى الصور والاستعارات واختزال الكلمات وتفتيتها
 وترتيب رسومها على الصفحات بغير نظام كما تنتشر النجوم على صفحة السماء (وقد سبق أن

حاول « مالارميه » هذا في نص محير يتحدث عن انسان غريب يتأرجح بين المطلق والعدم ويجاهد للتخلي عن كل وجود مادي او تجريبي خاضع للصدفة - (٤٤) .

يتزايد اليوم عدد الشعراء المتأثرين بهذا التيار او المتطورين به على صور مختلفة . ومن الصعب ان نتكلم عن اتجاهاتهم او نقدم نماذج لهم جميعاً . فبعضهم يميل الى التحليل الاجتماعي ونقد العصر والسخط والغضب والاحتجاج السياسي ، وبعضهم يتجه للاستلوا العلمى والعقلانى ، ويقترب كثيراً من مجال العلماء المتخصصين ومصطلحاتهم العويصة ، ويطبق منهاجهم على بناء الجملة وإيقاع الكلمات وترتيبها، وينهل بعضهم من ينابيع الاسطورة والحكاية الشعبية والطقوس البدائية والعقل الباطن والرؤى والاحلام والكوايس . ويمكننا ان نذكر من اسمائهم هلموت هيسنبوتل (١٩٢١ -) وجنتر كونرت (١٩٢٩ -) واويجن جومر ينجر (١٩٢٤ -) ، و ١٠ ١ . شول (١٩٢٦ -) وارنست ياندل (١٩٢٥ -) وفريدريكه مايروكر (١٩٢٤ -) وهانز كارل أرتمان (١٩٢١ -) وفرانز مون (١٩٢٦ -) الذين اشرت الى معظمهم من قبل .

أسرف هؤلاء جميعا وغيرهم كثير فى التركيب والتشكيل والتنويع ..

فهل انتهى بهم اللعب الى الصمت ؟ .

أم ليس من حقنا ان نترسح بالقاء هذا السؤال ؟ .

• • •

الصمت :

هل يزحف الصمت فى السنين الأخيرة - كما يقول الشاعر الكبير كارل كروloff (٤٥) - على القصيدة الألمانية ؟ .

ليس من السهل ان نقطع بهذا ، وليس من السهل أيضاً أن نعمم الحكم على الشعراء - وحتى لو ثبت صحة هذا الرأى فى حالات كثيرة ، فلا يمكن أن نقصره على شعراء بلاده وحدهم . ولكننا نستطيع أن نقول انهم فى الغالب - وبقدر ما تسمح النماذج القليلة التى بين أيدينا بالحكم عليهم - يزدادون حرصاً وحذراً فى استخدام الكلمة ، وكأنهم يحاولون أن ينتزعوها من هوة الصمت او يعيدوها اليه . وربما استطاعت بضعة أبيات للشاعر السويسرى « اويجن جومر ينجر » الذى سبقت الإشارة اليه أن تمهد لنا الدخول فى هذا الجو المشيع بالظل والصمت والكتمان :

الكلمات ظلال

الظلال تصير كلمات

الكلمات ألعاب

الالعاب تصير كلمات

(٤٤) عنوان هذا النص الغامض هو Igitur وهى لاتينية معناها بالتالى او على هذا ، وتجده فى طبعة « البلياد » الكاملة لأعمال مالارميه (ص ٤٣٩) كما تجد بضع صفحات عنه فى كتابى عن ثورة الشعر الحديث ص ٢٠٧ - ٢٠٩ .

(٤٥) انظر الكتاب الذى سبقت الإشارة اليه : جوانب من الشعر الالمانى المعاصر ، ص ١٢٢ وما بعدها .

حين تكون الظلال كلمات

تصير الكلمات ظلالاً

حين تكون الكلمات ظلالاً

تصير الكلمات ألعاباً

حين تكون الكلمات ألعاباً

تصير الظلال كلمات

• • •

ربما تتردد كثيراً - وأنا معك - قبل أن تسمى هذا شعراً . ولكن النص المركز يوضح الظاهرة التي نتحدث عنها . فالكلمات والألعاب والظلال تتداخل في بعضها البعض وتكون تركيبية لغوية أو كوكبة لفظية تصور الحالة النفسية التي يحسها الشاعر وهو يتعامل مع الكلمات ويتأملها ويرصد حركتها واتجاهها وهدفها - أو بالأحرى يتركها تحدد لنفسها الحركة والهدف والاتجاه . وليس هذا أمراً مستغرباً من الشاعر المعاصر الذي ورث قدراً كبيراً من التأمل في « فن الشعر » ووظيفته وماهيته عن أجداده من الرمزيين وأصحاب الشعر « الأبولى » أو العقلى المحض وأصحاب الشعر « الديونيزى » أو الشعر السادر في غياهب الحلم وإعماق العقل الباطن (٤٦) . لقد استقر في ضميره أن العمل الشعري مفامرة من مفامرات العقل الذى يعمل ويتأمل عمله في وقت واحد . وإذا كان يحاول الآن أن ينشئ تركيبات شعرية عجيبة تختلط فيها الصور الشعرية العريقة كالنجوم والرياح والبحار والظلال والأزهار بصور الحضارة الآلية والعقلية واصطلاحات العلم ودقة الرياضة والحساب ، فهو إنما يعبر عن احتجاجه على العصر وتأثره به في وقت واحد . . وهل نفهم عصرنا ان لم نفهم أنه عصر المحاولة والتجربة والمغامرة والحرية التى لا تقف عند حد ؟ .

ومهما يكن رأينا في النص السابق فهو شاهد على الميل الى الاختزال والتركيز ، والرغبة في التشكيل والتركيب والتعديل في مادة البناء الشعري عن شغف باللعب الحر او عن تعمد ذهني مقصود . ويجب الا يغيب عن بالنا على كل حال ان مثل هذه « القصائد » لا تخلو تماماً من العاطفة ولا من التنفيم والإيقاع . بل لقد تكون هذه التركيبة التى تنفر منها لأول وهلة هى الوسيلة لتحقيقها في عالم يبدو أنه أقفر من فيض العاطفة وعذب الانغام . .

ولكن هذه الظلال التى تحدث عنها « جومرينجر » يرين عليها صمت اليم عند شاعر حساس عميق جاد وهو « باول سلان » الذى التقينا به في سياق الكلام عن قصيدة الحب . ويكفى ان نقرأ هذه الابيات من قصيدة « تكلم أنت أيضاً » التى نشرت في مجموعته الشعرية « من عتبة الى عتبة » (١٩٥٥) :

تكلم أنت أيضاً
تكلم كآخر أنسان
قل كلمتك
تكلم -

لكن لا تفصل الا عن النعم .
 أضف المعنى الى كلمتك
 أعطها الظل .
 أعطها ما يكفى من الظلال
 أعطها بقدر ما ترى نفسك
 موزعاً بين منتصف الليل والظهيرة ومنتصف الليل .
 تطلع حولك :
 انظر كيف تدب الحياة من حولك -
 بحق الموت ! الحياة !
 ينطق بالحق من ينطق بالظلال !

أما الآن فينكمش المكان الذى تقف فيه :
 الى أين تمضى الآن ، أيها العارى من الظلال ،
 الى أين ؟
 اصعد وتحسس (طريقك) الى أعلى .
 ستزداد هزلاً ، سيصعب التعرف عليك ، ستكون أرق !
 أرق : خيطاً
 يود النجم أن يهبط عليه :
 ليسبح فى الأعماق ، الأعماق ،
 حيث يرى نفسه وهو يسبح :
 على أمواج الكلمات المسافرة .



ها هي ذى الظلال تزحف على الكلمة ، والكلمة تحيا وسط الأخطار الميته المحدقة بها
 (أهى أخطار العصر نفسه ؟) . والشاعر لا يستطيع أن يخفى فجعيته وقلقه من هذا المصير .
 والقارىء لا يستطيع أيضاً أن يمنع نفسه من المشاركة فيه ، بل ان الشاعر نفسه يطالبه بهذا :

أما الآن فينكمش المكان الذى تقف فيه :
 الى أين تمضى الآن ، يا من تعريت من الظلال ،
 الى أين ؟
 اصعد . تحسس طريقك الى أعلى . . . الخ .

وأشعار « سلان » غنية بهذه المشاعر والمخاوف والأفكار التى تعبر عن أزمة حقيقية مع
 اللغة والواقع ، أزمة بلغت به الى حدود ما لا يقال أو ما يستعصى على التعبير وظلت تلح عليه وتعذبه
 حتى أنهى حياته اليأس بالانتحار (١٩٥٠) . ويبدو أن الكلمة أخذت تراوغه وتصر على اغلاق فمها
 حتى وصفها (فى مجموعته شبك لفوية) بأنها « صمت صغير لا سبيل اليه » أو بقوله :

هذه كلمة ، مشت بجانب الكلمات ،
 كلمة على صورة الصمت .

(*) وكان ذلك بالوت غرقاً فى نهر السين فى اليوم الخامس من شهر مايو سنة ١٩٧٠ .

لحن الحرية والصمت - الشعر الألماني

ويبدو أيضاً أن الصمت ازداد الحاحاً عليه فتحول أو كاد الى خرس أو بكم :

بكم ، من جديد ، متسع ، بيت :
تعال ، عليك أن تسكن فيه .

ويبلغ التعبير عن ازمة الكلمة التي تفرق في الصمت أو الصمت الذي يفرق الكلمة أقصى مداه في هذه الأبيات الرقيقة المؤلمة التي نقرأها في إحدى قصائد ديوانه « شباك لغوية » (١٩٥٩) :

جاءت ، جاءت .
جاءت كلمة ، جاءت ،
جاءت عبر الليل
ودت لو تسطع ، تسطع .

رماد .
رماد ، رماد .
ليل .
ليل معه ليل .
أذهب للعين ،
العين المبتلة .



ماذا بقى لهذا الشاعر ؟ هل يبقى غير الصمت الآخرى وسط حفيف الألفاظ ؟ هل يبقى غير سكون يرجو عبثاً ان يهمس ؟ ألم مختنق يلجأ للكتمان ؟ قدر ، عكاز أعمى وأصم ، يسعى في الليل المظلم :

كلمة - أنت الادرى :
جثة .
دعنا نفسلها ،
ونمشطها ،
دعنا نلقت عينيها
نحو سماء عالية السميت .

هكذا يكون « سلان » أول شاعر اتجه الى تلك الأرض التي رفعت فوقها رايات الصمت السوداء . ولكن عواطفه الحساسة كانت أقوى من أن تخفى فرديته ، وحذره الشديد من الكلمة كان أضعف من أن يترك لها الحق في الاستقلال بنفسها . بيد انه اقترب على كل حال من تلك الحدود اللغوية التي عبرها غيره من بعده ، فراحوا يكتبون « قصيدة » هي في الحقيقة تركيبة لغوية خالصة ، أو بالأحرى كلمات مفردة محسوبة تذكرونا في بعض الاحيان بجداول الكلمات المتقاطعة التي تفتن عدداً كبيراً من قراء صحفنا اليومية ومجلاتنا الاسبوعية .

كان « هلموت هيسنبوتل » من أوائل الشعراء الذين لفتوا الأنظار بمثل هذه « النصوص » او التدريبات المحسوبة . وقد سار في تجريد الكلمة وتعريضها الى الحد الذي بدت معه « قصائده »

كالابنية الهندسية او الحسابية بالقياس الى القصائد التي ذكرناها لهانز آرب أو باول سلان !
لنقرأ معاً هذه السطور التي كتبها « هيسنبوتل » لنرى كيف زحفت صحراء الصمت على الكلمات ،
وكيف ازدحمت بما يسميه المنطقة قضايا « تحصيل حاصل » :

الظل الذي ألقيه هو الظل الذي ألقيه
الحالة التي وصلت اليها هي الحالة التي وصلت اليها
الحالة التي وصلت اليها هي لا ونعم
الموقف موقفى موقفى الخاص
مجموعات مجموعات تتحرك فوق سطوح فارغة
مجموعات مجموعات تتحرك فوق ألوان فارغة
مجموعات مجموعات تتحرك فوق الظل الذي ألقيه
الظل الذي ألقيه هو الظل الذي ألقيه
مجموعات مجموعات تتحرك فوق الظل
الذي ألقيه وتختفى .



و « تحصيل الحاصل » هو التعبير عن نفس الفكرة بكلمات مختلفة ، أى أنه كلام لا يفيدنا شيئاً ولا يزيدنا علماً بشيء جديد .

وهيسنبوتل يحاول في السطور السابقة أن يجعل الجملة البسيطة قادرة على التنوع والتكرار .
وهو يلقبها على وجوه مختلفة وبطريقة منطقية محكمة تذكرنا بطرائق المنطق الرياضى أو الرمضى .
أيريد هذا الشاعر واصحابه أن يحمو القصيدة من التردى فى هوة الفراغ والصمت الذى كان
يتهددها ؟ وهل تراهم حققوا هذا التوازن العسير عن طريق المبالغة فى التركيز والاختزال والحساب
الدقيق والتكرار وتكرار التكرار الى ما لا نهاية ؟ .

يقول « هيسنبوتل » فى قصيدة بعنوان « قصيدة تعليمية عن التاريخ » (١٩٥٤) :

ما يقبل التكرار .
ما يقبل التكرار هذا هو موضوعى
ما يقبل التكرار هذا هو موضوعى
ما يقبل التكرار هذا هو موضوعى
ما لا يقبل التكرار

وهناك نصوص اخرى لنفس المؤلف يصعب بل يستحيل نقلها الى العربية لأنها تعتمد على
الاشتقاق من الكلمات الأصلية وتشريحها والتنويع على مقاطعها وأجزائها .

أهو تجديد عن طريق « التصعيد » والمبالغة فى تأكيد الكلمة أو معناها بالتكرار الصوتى ، أم
هى تمارين عقلية يمكن أن تخرج من معمل صوتيات أو حاسب الكترونى ؟ وماذا يبقى للشاعر
او للقارئ من هذه الصحراء اللغوية التى يصفها اصحابها بأنها كوكبات
Konstellationen
أو تاليفات أو تركيبات Kombinatorik — Kombinationen . (والكلمة تتردد بالفعل فى
عناوين بعض المجموعات التى تضم أمثال هذه النصوص) .

لعل الشاعر السويسري « أويجن جومر ينجر » الذي اشرت اليه من قبل أن يكون قد سبق « هيسنبوتل » الى هذا النوع من التركيبات أو الكوكبات كما يحب أن يسميها ، وإن كان يفوق الأخير خفة وطلاقة وتحراً . ها هو ذا يصف منهجه بقوله : « أقصد بالكوكبات تجميع كلمات قليلة مختلفة ، بحيث لا تنشأ العلاقة المتبادلة بينها بالدرجة الاولى عن طريق الوسائل المتبعة في تركيب الجمل واعرابها ، بل عن طريق حضورها المادى والحسى الملموس في نفس المكان . بهذا تنشأ علاقات متعددة في اتجاهات متباينة بدلا من علاقة واحدة ، بحيث يتيح هذا للقارئ أن يتقبل ويجرب تفسيرات معنوية عديدة من خلال البناء الذى يحدده الشاعر (عن طريق اختيار الكلمات) . ويكون موقف القارئ الذى يطلع على الكوكبات هو موقف المشارك في اللعبة ، وموقف الشاعر ومصمم اللعبة » (٤٧) .

ويمكن أن نوضح ما يقوله « جومر ينجر » ، بقصيدة مشهورة كتبها ١.١. شول (١٩٢٦ -) ووضع لها عنوانا لا يخلو من المفارقة وهو « شعر » (٤٨) . وهى تعبر عما يسميه بالشعر البنائى أو التركيبى Strukturlyrik وأرجو أن يلاحظ القارئ ترتيب أبياتها على مساحة الصفحة بحيث يتقابل الطرفان باستمرار :

« الشعر »

يبدأ حيث ينتهى المضمون
الوردة الصوفية تفتتح

وراء الكلمات الذهبية
خارج أسوار المدينة
وراء الأشكال العقلية
خارج النظم الفكرية

في توهج الصقيع
في نموذج الحصان الأبيض المرسوم على السجاد
على الحائط الخلفى للمذابح المقدسة

في ثورة الأشياء
التي لا تحدث

القصيدة (٤٩)

نموذج جزئى مؤلف من صوتيات
ناقذة كنيسة مركبة من أسماء

(٤٧) نشر هذا البيان في مجلة « ماتريال Material » الادبية التى تصدرها جماعة من الادباء في مدينة دارشتات بإشراف الناقد والفيلسوف ماكس بنزه Max Bense وقد أخذت النص من كتاب كادل كرولف السابق الذكر .

A. A. Scholl (x) Poesie

(٤٨) في الأصل بحروف كبيرة :

(٤٩) في الأصل بحروف كبيرة .

شبكة عنكبوت منسوجة من ذكريات
منشور من (٥٠) يوتوبيات
كوكب من محذوفات

نظام شمسي
وراء النظام الشمسي

فان	لهذا فهو غير فان
مؤقت	لهذا فهو نهائي
زمني	لهذا فهو بغير زمان
مؤلف من شذرات	لهذا فهو كامل
عاجز	لهذا فهو قوى
قابل للمحاكاة	لهذا فهو لا يقبل التكرار
لا منطقي	لهذا فهو منطقي
غير واقعي	لهذا فهو واقعي
غير ملموس	لهذا فهو ملموس
قريب	لهذا لا تبلغه سفن الفضاء
قابل للجرح	لهذا فالأسلحة التكتيكية والاستراتيجية لا تجرحه
يحملة الانسان	
في سلسلة ضئيلة	
تحت القميص	
على الجلد العاري (٥١)	



هذه التجارب البنائية لا تخلو من سحراخاذ . فالكلمة ، بل الحرف ، ينسلخ عن التعبير العضوي الحي ويستقل بنفسه . وليس من الضروري ان يذهب بنا الخيال الى الالعب العبيثة والتهريجية التي صورها « اندرية بريتون » وأصحابه من السيراليين ، ولا الى الادباء الذين يعتمدون التكلف والتصنع والاثارة بأي سبيل . بل يكفي أن نقلب مجموعة شعرية مختارة لشاعر كبير كان له - كما رأينا - أكبر الأثر على الاجيال المعاصرة قبل ان ترحله الموجات الاخيرة الى منطقة الظل . والمجموعة الشهيرة التي اقصدها هي « قصائد ساكنة » (١٩٤٨) والشاعر هو جو تفريد بن (١٨٨٦ - ١٩٥٦) والقصيدة التي سنختارها هي « الانا الضائعة » . وسبب اختيارها انك ستلمس فيها اصول النظرة الجديدة للمكان والزمان ، كما تعثر على مفاتيح اللغة الجديدة التي تشهد على الاتجاه الى التفتيت والتقطيع ، والتجريد من الشخصية الفردية ،

(٥٠) او موشور Prisma .

(٥١) النص مأخوذ عن مقال الاستاذ أوجست كلوس الذي اشرت اليه في هامش سابق - مجلة الجامعة ، سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٩٥٨ - ٩٥٩ .

واللجوء الى المصطلحات والمناهج العلمية والفنية المعقدة . ولعلك ستلاحظ أيضاً تردد بعض الكلمات التي تدل على المعجم الشعري المألوف في السنوات الأخيرة كالضياع ، والتفجر ، والتفتت ، والجزء ، والمجال ، وأشعة جاما ، ودالة اللانهاية ... الخ :

« أنا ضائعة » (٥٢)

أنا ضائعة ، تفجرت من الغلاف الهوائي ،
ضحية الأيون : أشعة جاما - لا - ،
جزء ومجال : أوهام لا نهاية
على حرك المعتم في نوتردام .

الأيام تمضي بك بلا ليل ولا صباح ،
السنوات تتوقف بلا تلج ولا ثمر
تنذر وتهدد واللانهاية خفي - ،
العالم هروب .

أين تنتهي ، أين تقيم ،
أين تمتد أفلاكك - ، خسارة ، مكسب - :
لعبة وحوش - أبد وأزل ،
تفر الى قضبانها .

نظرة الوحوش : النجوم تبدو كأعضاء حيوانات ،
الموت في الأدغال كأنه أصل الخلق والوجود ،
بشر ، مجازر شعوب ، حقول كروم
تهوى الى حلق الوحوش .

العالم فتته الفكر . والمكان والأزمان ،
وما نسجت البشرية وأبدعت ،
ليس الا دالة اللانهاية - ،
الاسطورة كذبت ...

من أين ، الى أين - ، لا ليل ، لا صباح ،
لا تهليل ولا قداس ،
تود أن تقترض شعاراً - ،
لكن ممن ؟

آه ، لما انعطفوا جميعاً نحو مركز واحد
ولم يفكر المفكرون الا في الله ،

(٥٢) Statische Gedichte (او قصائد استاتيكية) - اما القصيدة نفسها فتجدها في معظم المجموعات المختارة من الشعر الألماني المعاصر تحت عنوان Verlorenes Ich .

توزعوا بين الرعاة والحمل
عندما طهرهم الدم المنساب من الكأس ،

واندفق الكل من الجرح الواحد ،
كسروا الرغيف ، الذى تدوقه كل من شاء - ،
آه أيتها اللحظة البعيدة القاهرة المثلثة ،
التي عانقتها الانا الضائعة أيضاً ذات يوم .



اطلال على اطلال ، وانقراض فوق انقراض !

قصيدة لا شك فى أنها تعد قمة ما وصف بأدب الخرائب الذى كان رد فعل لكارثة الحرب ،
وان كانت تفوقه عمقاً ونفاذاً ووعياً . واذا كان أدب الانقراض والخرائب قد انقضى وذهبت أيامه ،
فلا شك أنه لا يزال يؤثر بصورة أو باخرى على وجدان المعاصرين وعقولهم ، حتى ولو لم يشهد
بعضهم هذه الخرائب والانقراض بنفسه . لقد أصبح الأمر الآن أمر برامح ومناهج يقوم فيها
العقل والمنطق والحساب بالدور الأكبر . تحولت اللغة الى انقراض متناثرة من جمل مفتته وكلمات
ممزقة ، وأصبح الشاعر هو مهندس الكلمة الذى ينظم التعبير الشعرى أو بالأحرى ينظم اللفظة
نفسها .

وقصائد « هلموت هيسنبوتل » العديدة توضح لنا كيف تتولد الكلمة من الكلمة ، والفكرة
من الفكرة ، وكيف يبلغ الاقتصاد فى القول مداه ، وتتداخل الجملة من الناحية النحوية فى جملة
اخرى أو تخرج على قواعد النحو . ومن الصعب كما سنرى من المثال القادم أن نصف هذه
التكوينات اللغوية بأنها قصائد ، فهي خالية من البداية والنهاية والمعنى والسياق الذى يميز
القصيدة التقليدية . ولعل أفضل وصف لها هو الذى أطلقه عليها «مهندسو الكلمات» وفى مقدمتهم
هيسنبوتل الذى سيوضح ما نقول بهذه السطور التى جعل عنوانها :

تركيبية ٧

١ - الزمن مرير .

لكن فى ثقب السحاب يحترق حجر التحول الأخضر .
سطوح ملونة تنساب خلال هياكل مجردة .

٢ - حنين للوطن .

حقول الكلمات تكشف عن تركيبات
مستمدة من الاختراع .

٣ - حياة عجيبة :

شذرات نص تضمن فيها باستمرار
شذرات أخرى .
ولكن أيها هو النص الصحيح ؟

٤ - أيادي الخريف ورقة الشتاء .

الأيام الجميلة مجهزة (كمينات) الفراشات .

٥ - وتسقط أوراق الشجر

على الأرض المظلمة ،

فتقدم لها جميعاً

فمها المفتوح .



ولكن الا يمكن أن تتحول القصيدة مع هذا التطور الى مجرد مادة لفوية أو حشو لفظي جامد رتيب ؟ ألم تتحول عند هيسنبوتل الى ما يشبه أن يكون جدولاً رياضياً يتألف من كلمات مفردة ذات قيمة مطلقة ؟ اليس في هذا قضاء على النص الشعري ككائن عقلي أو روحي حتى ؟ هل تصبح القصيدة كالعقرب الذي يسمم نفسه بنفسه ؟ وهل يصل الأمر بها الى الانتحار على يد بعض هؤلاء المجددين والمجربين ؟ .

لنعتصم بالصبر ، ولنتوقف عن الحكم حتى نقرأ احدي هذه « القصائد » على يد أحد مجريها واشدهم تطرفاً ، وهو الشاعر النمساوي « ارنست ياندل » الذي سبقت الإشارة اليه . وارجو أن يلاحظ القارئ أن القصيدة مجرد تنوع على أربع كلمات هي الحب والباب والكرسي والبطن، وأن الحب قد كتبت في الأصل بالفرنسية، والباب بالألمانية ، والكرسي بالانجليزية ، والبطن بالألمانية . . . وحجة ياندل هي أن هذه الاغنية (!) التي ستقرأها الآن هي المحاولة الوحيدة الممكنة لخلق لغة يستطيع المجتمع الاوروبي بأسره أن يفهمها ! . طموح ضخم . . . ولكن لنقرأ القسم الأول من هذه الاغنية ، لأن القسم الثاني منها يعتمد على عملية تبادل وتوافق وقص ولصق تتم بين حروف الكلمات المختلفة ومقاطعها ، وإضافة أدوات التعريف لبعض الكلمات من لغة أخرى مما يستحيل بالطبع نقله الى العربية :

الحب

الباب

الكرسي

البطن



الكرسي

الباب

الحب

البطن



البطن
الباب
الكرسى
الحب



الحب
الباب
الكرسى



الباب
الحب
الكرسى
البطن



ثم تنتقل ادوات التعريف لكلمة فرنسية مثلاً الى كلمة انجليزية أو المانية ، ويتكرر هذا التداخل بين الكلمات وأدوات التعريف الى خد من حير . وطبعى ان هؤلاء الشعراء ليسوا مجانين ، بل اناس يجربون ويشيرون السخط او الضحك والابتسام . (وياندل نفسه مدرس فى احدى المدارس الثانوية بفينا وصدرت له عدة مجموعات من « القصائد المضادة للقصيد » كما ترجم الى الالمانية رواية الجزيرة للشاعر الأمريكى روبرت كريلى) وهم يجربون القصيدة الصوتية أو قصيدة الحروف التى تعتمد على التكرار الصوتى لنفس الكلمات او نفس الحروف واحداث تشكيلية موسيقية عجيبة هدفها الوحيد هو الايقاع والتلوين الصوتى متأثرين فى ذلك بما وصل اليه التعبيريون والداديون ، وبنية العبارة فى اللهجة العامية ، والاقتصاد والايجاز الى أبعد مما حققه شعراء مثل برشت و جاك بريغير وساند بورج ، والتلذذ بمتعة اللعب بالألفاظ بصرف النظر عن المعنى أو اللامعنى . وليس هذا فى الحقيقة عجزاً بل هو رغبة فى التجريب وفتح آفاق جديدة للقصيدة . وهناك قصائد عديدة « ليا نعل » يمكن فهمها بل وتذوقها ، وهناك عدد آخر يسميه « قصائد لفوية » كل همها أن تحدث صدى معيناً . اقرأ من النوع الأول هذه الأبيات التى وضعها تحت عنوان « علامات » وأراد بها أن عصر البطولة الكلاسيكية قد انقضى دون أن يمنع هذا من الاستمرار فى التجارب الأدبية والشعرية :

انكسرت الجرار المنسجمة ،

والاطباق التى رسم عليها وجه افريقى ،

ورؤوس الكلاسيكيين المذهبة -

لكن الطين والماء لا يزالان يدوران

في أكواخ صانعي الفخار .

أما النوع الثاني فتوضحه قصيدة من أربع مقطوعات لا تختلف عن بعضها إلا في الحرف الأول لكل كلمة تتكرر فيها ، ومن رأى المؤلف أن هذه المقطوعات الأربع تمثل العنصر الشعري الفناني ، ثم التراجيدي ثم الشيطاني ثم بقرة الفن على الترتيب !!

ر ش

ر ش

ر ش

ر ش

لى اى اى اى اى اى . .

والمقطع الثاني يغير الكلمة فتصبح جيش وتنتهى بالصوت ترا T T T T ، وفي الثالث تصبح فليش وتنتهى تو و و اى اى اى ي ، وفي الرابع تتكرر سيش أربع مرات وتنتهى بالصوت المحدود مو و و و . . . الخ هذا الى جانب قصائد اخرى تقدم ما يسميه « ياندل » بالاشكال « الفارغة » ، ومنها قصيدة عن السوناتة تسير على نفس ترتيب السوناتة الى اربعة عشر سطرا ، مقسمة الى مقاطع ٤ ، ٤ ، ٣ ، ٣ . والغريب ان قصيدته لا تفعل شيئا في كل هذه السطور الا ان تكرر كلمة « سونيت » نفسها بحسب النظام المعروف (١) ! .

وهناك كما قلت شعراء عديدون ذكرت لك اسماءهم من قبل يسرون في هذا الطريق ، ولا يمكن الحكم عليهم لقلة المادة التى بين يدي عنهم . والتريث في الحكم لا يمنعنا من القاء بعض الاسئلة حول هذه التجارب التى سيفصل المستقبل وحده في امرها : أكون الهدف من هذه المحاولات هو اعطاء الكلمة المفردة ، بل الحرف الصغير ، حقه في الوجود والحياة ؟ أكون الكلمات اشبه بقطع النرد أو الزهر التى يلقي بها الشاعر كيفما اتفق وبطريق الصدفة ؟ أم تكون عودة الى لغة الطفولة أو بالأحرى أصواتها الى هذه اللغة الام ؟ وماذا يريد هؤلاء الشعراء من تحويل القصيدة في بعض نماذجهم الى أصوات تسمع أو رسوم ترى متناثرة على الصفحات البيضاء بعيداً عن أى دلالة أو معنى ؟ هل يريد « ياندل » وأصحابه النمساويون والألمان أن يتركوا خيول الكلمات تسوق عربة الشعر كما تشاء ؟ أم انهم في الحقيقة أعداء الشعر على الإطلاق أو على الأقل بمفهومه التقليدي ؟ .

لا شك أن القصيدة كانت دائماً تقاوم الشاعر وتراوغة . ولا شك أيضاً أن أمثال هذه التجارب تنطوى على شيء غير قليل من الظرف والذكاء والتشويق والدعابة . . ولو تتبعنا شجرة

(*) راجع الكتاب الذى سبقت الإشارة اليه : « القصيدة ومؤلفها » ، وستجد فيه فصلاً عن ياندل (من ص ٢٥٤ الى ص ٢٦٥) وغيره من المجددين .

نسبها - لوجدنا انها هى الحفيدة الشرعية لمحاولات مختلفة سبقتها على يدى رامبو وما لارميه وبعدهم عدد كبير من التعبيريين والسيراليين والداديين الذين أطلقوا - كما رأينا - حرية الكلمة ، أو بالأحرى إيقاعها ونبر حروفها ، فى استدعاء كلمات أو أصوات أخرى دون اعتبار للسياق أو المعنى أو البناء اللغوى والنحوى -

ما مصير هذه المحاولات ؟

هل يمكن ان تؤدي الا الى الصمت والفراغ ؟

وما مصير الكلمات التى أصبحت عندهم أشبه بالعرائس البائسة أو الطيور المحنطة المحبوسة فى أقفاص وحيدة تتأرجح فى فضاء الكون ؟ •

أتكون فى النهاية نزعة صوفية جديدة تواصل ما بدأه « الرمزيون » من تطهير الكلمة وتجريدها من كل اثر مادى أو معنوى ؟ •

أسئلة متهورة كما ترى ، خارجة بطبيعتها عن مجال العلم الذى لا يتنبأ بالمستقبل بل يعنى نفسه بالظواهر الحاضرة بين يديه ، فلنلق أنفسنا فى التعميم وشر الظلم ، ولنترث فى الحكم عليهم أو لهم . فربما لم يحن الوقت بعد للتمييز بين الأصالة والسخف ، والصدق والزيف . ولا يزال هؤلاء « المتطرفون » لحسن الحظ قلة ضئيلة . ولا يزال هناك شعراء يتغنون بالطبيعة أو الحب أو يرفعون أصواتهم بالاحتجاج والالتزام بقيمة الإنسان . صحيح أن بناء الشعر قد تغير على أيديهم واختلف كثيراً عن شعر آبائهم وأجدادهم ، كما اختلف عما كنا نفهمه من الشعر أو نرجوه منه . ولكنه ظل فى أفضل نماذجه محتفظاً بصوت الشعر الخالد وروح الفناء . وفى هذا عزاء لأحباب الشعر أى عزاء ...

الشعر الإسباني المعاصر في اسبانيا وأمريكا اللاتينية.

ربما كانت اسبانيا من أغنى بلاد الدنيا بالتراث الشعري ، فقد أمان على ذلك موقعها الجغرافي ، وظروفها التاريخية ، وتنوع العناصر التي تألف منها شعبها وانصهرت في بوتقة أرضها منذ فجر التاريخ ، فهي تحتل ذلك الركن الواقع في جنوب القارة الاوربية المطل على الطرف الغربي من بحر الحضارات : البحر الأبيض المتوسط . اسبانيا كانت دائماً شرفة تطلع على أوروبا وأفريقيا في العصور القديمة والوسطى ، وهي البلد الاوربي الذي كان للعرب والاسلام فيه وجود طويل استمر أكثر من ثمانية قرون . ومنهابت في مستهل العصور الحديثة تلك المغامرة الكبرى التي كان من نتائجها استكشاف العالم الأمريكي الجديد . فأصبحت بذلك حلقة تصل بين الشرق والغرب ، بين الاسلام والمسيحية ، بين أوروبا وقارتي افريقيا وآسيا ، ثم بين العالمين القديم والجديد . والشعب الإسباني لم يكن الاثمة ذلك التفاعل الطويل بين العناصر المختلفة التي تعايشت وتصارعت على رقعة هذه الأرض على امتداد عصور طويلة .

وحياة الشعر في اسبانيا كانت بدورها صورة لذلك التفاعل ، فقد انعكست عليها الحضارات والثقافات واللغات التي استوطنت هذه البلاد وتعاقبت عليها . وقد نظم تحت سمائها الشعر باللاتينية والعربية والاسبانية ، وبالعديد من اللغات واللهجات التي اضطربت وما زالت تضطرب في شبه الجزيرة حتى اليوم : الباسكية والقطلانية ، والجليقية . ونقل الاسبان

منذ أواخر القرن الخامس عشر لغتهم وثقافتهم وأوضاع حضارتهم الى ما وراء البحار . . الى شطر كبير من القارة الأمريكية ، وهكذا اتسع ميدان التجربة الشعرية الاسبانية ، وشاركت شعوب هذه القارة في الانتاج الأدبي ، مشاركة متواضعة في اول الأمر ، ثم تحولت بعد ذلك الى مزاحمة الند للند .

في هذه الدراسة التي نقدمها الى قراء العربية اليوم محاولة للاقترب من اسبانيا الشاعرة ومن ذلك العالم الأمريكي - الشاعر أيضاً - المنحدر من صلبها ، ولتين معالم تطور الحياة الشعرية في هذا العالم العريض الناطق بالاسبانية خلال نصف القرن الأخير .

وهي دراسة لا مفر من أن تكون بالفئة الإيجاز ، إذ أن الانتاج الشعري في ذلك العالم من الكثرة والتنوع بحيث لا تسهل الاحاطة بمعامله ولا تتبع شخصياته الا في الحدود الضيقة التي يسمح بها مثل هذا المقال .

وقد اتبعنا الدراسة بعدد من النصوص المختارة المثلة لأهم الاتجاهات الشعرية المعاصرة .



روبن داريو والاتجاه الحديث :

يتفق مؤرخو الأدب الاسباني على أن ما يمكن أن يسمى بالشعر المعاصر انما يبدأ بتلك الثورة الأدبية التي حمل لواءها شاعر ينتمي الى إحدى الجمهوريات الصغيرة في منطقة أمريكا الوسطى ، هي جمهورية نيكاراغوا . اما اسم هذا الشاعر الذي كان اول اديب أمريكي يحتل في عالم اسبانيا الأدبي مكان الاستاذية فهو **روبن داريو Ruben Dario** (١٨٦٧ - ١٩١٦) . وهو يعيد الى أذهاننا بذلك ذكرى ظاهرة أدبية كبرى وقعت في اسبانيا نفسها قبل ذلك بقرون ، حينما كانت اسبانيا عربية اللسان اسلامية الدين ، منذ أن فتحها المسلمون في أوائل القرن الثامن الميلادي ، فقد ظل الاندلسيون في نتاجهم الأدبي تلاميذ للمشاركة حتى استطاع أن ينهض من بينهم في أواخر القرن التاسع من يقومون في الشعر العربي بثورة تجديدية هائلة ، ونعني بها الموشحات والأزجال ، وهما فنان استحدثهما الاندلسيون ، وباشروا فيهما نفوذاً كبيراً على الحياة الأدبية في الشرق وفي العالم العربي كله .

شيء شبيه بهذا حدث أيضاً في عالم الأدب الاسباني ، فقد أورثت اسبانيا قارة أمريكا اللاتينية لغتها وثقافتها منذ أن استكشفها واستعمرها الاسبان في سنة ١٤٩٢ م . وظل ادباء القارة الجديدة طوال أكثر من ثلاثة قرون تلاميذ لأجدادهم الاسبان ، قصارى جهدهم أن يحسنوا تقليد النماذج التي يعرفونها لادباء اسبانيا . حتى اتيح لشعوب القارة أن تستقل في ميدان الثقافة . وحينئذ أصبحنا نرى ثورة التجديد في الشعر الاسباني في أواخر القرن التاسع عشر ينهض بها هذا الشاعر الأمريكي الذي اختلطت في عروقه الدماء الاسبانية بالهندية .

كانت العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر تشهد في اسبانيا تصفية الاتجاه الرومانسي ، ففي سنة ١٨٧٠ يصمت صوت أعظم شعراء الرومانسية الاسبانية وأكثرهم أصالة : **جوستافو أدولفو بېكر** **Gustavo Adolfo Bécquer** (١٨٣٦ - ١٨٧٠) وينضب معين الشعراء الذين

واصلوا هذا الاتجاه ممن امتدت بهم الحياة حتى أواخر هذا القرن أو أوائل العشرين مثل **خوسيه ثوريلىا** José Zorilla (١٨١٧ - ١٨٩٣) و **رامون دى كامبوامور** Ramon De Campoamor (١٨١٧ - ١٨٩١) و **نونيست دى آرثى** Nunez de Arce (١٨٣٤ - ١٩٠٣) . ولو أن هذين الآخرين يمثلان مرحلة انتقال من الرومانسية الى الاتجاه الحديث . وقد بدا ذلك على نحو أوضح فى شعر نونيست دى آرثى ، اذ نرى تأثير هذا الشاعر بمذهب البارناسيين الفرنسيين ، ولا سيما فى اهتمامه الفائق بشكل القصيدة وبنائها ، وفى محاولته تجنب مطبع شعر الرومانسيين من ذاتية ، ثم بنزعته المتشككة فى القيم الدينية والروحية .

غير أنه يمكن أن نقول بشكل عام أن الرومانسية كانت قد أفلست فى اسبانيا بعد انقضاء ثلثى القرن التاسع عشر ، ولم يعد لدى شعرائها جديد يقدمونه للتطور الشعرى ، وهكذا عانت حياة الشعر مرحلة من الجذب والعقم ونضوب القرائح ، كانت هى الممهدة لظهور هذا الاتجاه الثورى الذى اصطلح على تسميته بالاتجاه الحديث El Modernismo .

وتعتبر سنة ١٨٨٨ هى فاتحة هذا الاتجاه الجديد ، اذ فيها نشر الشاعر النيكاراجوى روبن داريو مجموعته من القصائد والمقالات النثرية والصور القصصية : « أزرق Azul » ، وسنه لانتجاوز الواحد والعشرين عاماً . واثار هذا الكتاب منذ ظهوره فى شيلى اهتماماً هائلاً فى الأوساط الادبية فى اسبانيا وأمريكا اللاتينية على حد سواء . فلم يكدر روبن داريو يزور اسبانيا لأول مرة فى سنة ١٨٩٢ حتى التف حوله شعراء اسبانيا ونادوا به استاذاً واماماً بغير منازع ، واتفقوا على تسمية مذهبه بالاتجاه الحديث .

والواقع أن جانباً كبيراً من الشعبية التى قيضت لهذا الاتجاه إنما كانت ترجع الى ما أصاب جمهور قراء الأدب من ضيق بالعقم الذى لحق المذهب الرومانسى من ناحية ، ومن ناحية أخرى بتلك النزعة الواقعية أو الطبيعية التى سادت أدب أواخر القرن التاسع عشر والتى لم يكن للشعر فيها مكان ، اذ أدت به الى الابتذال والسوقية . وهكذا كان الاتجاه الحديث رد فعل ضد الرومانسية وضد الواقعية معاً ، وان لم يقطع الصلة بالمذهب الرومانسى ، بل كان أشبه بتحويل لهذا المذهب وارتقاء به .

والحقيقة أن روبن داريو نفسه يصرح فى سيرة حياته الذاتية بأنه بدأ حياته الشعرية رومانسياً يترجم قصائد فيكتور هوغو ويترسم خطواته بىكر وتستهو به أساطير ثوريلىا ، ولكنه عرف بعد ذلك كيف يستقل بأسلوب جديد استعان فيه بتشبعه بالثقافة الفرنسية وتمثله للمذاهب الجديدة التى ظهرت فى فرنسا بعد الرومانسية مثل البارناسية (ليكونت دى ليل) والرمزية (فيرلين) . غير أن روبن داريو لم يكن مقلداً ، بل عرف كيف يتمثل هذه الاتجاهات الحديثة الى جانب تمكنه من الأدب الاسباني قديمه وحديثه ، ويخرج من كل ذلك نتاجاً وسمه بميسم أصالته . وما اصدق تلك العبارة التى جاءت فى تقديم الأديب الاسباني **خوان فاليرا** Juan Valera لـ **ديوان « أزرق »** : « الذى أخرج به من قراءتى لصفحات ديوانك هذا هو أنك قد تشبعت بكل انتاج الشعراء والروائيين والقصصيين الفرنسيين ، ولكنك لم تقلد أحداً

منهم : فانت لست برومانسى ولا طبيعى ولا « مريض بالنورستانيا » ولا رمزى ولا بارناسى ، انت قد خلطت كل هذه المذاهب بعضها ببعض ، ثم صهرتها فى بوتقة روحك ، وأخرجت لنا منها بعد ذلك خلاصة رحيق غريب رائع » . (١)

وعلى الرغم من قصر حياة روبن داريو والنسبى (فقد توفى قبل أن يبلغ الخمسين) فإنه ترك لنا نتاجاً شعرياً ونثرياً وفيراً بلغ قمته بعد فى ديوانى شعره « صفحات من النثر الدنيوى Prosas Profanas » (١٨٩٦) ، و « أغانى للحياة وللأمل Cantos de vida y esperanza » (١٩٠٥) .

واهم ما يميز هذا الاتجاه الحديث هو الاهتمام بالاسلوب أو المظهر الشكلى للقصيدة ، على عكس ما كان ينادى به الادباء الواقعيون والطبيعيون من اهمال هذا الجانب فى الأدب . وقد أدت اساءة استغلال مبدأ الاهتمام بالمضمون دون الشكل الى انحطاط اللغة الأدبية وانحدارها الى نثر مفسول لا طلاوة فيه . كذلك وجه روبن داريو اهتمامه الى موسيقية اللفظ وإيحاءاته بالجرس واللون . وقد أدى هذا به الى تجديد جذرى لعروض الشعر الاسبانى والى المزج بين بحور عديدة فى قصيدة واحدة . واهتم داريو بلغة الشعر ، فعرف كيف يستنبط طاقات جديدة سحرية للألفاظ استعان فيها بتلك الخلفية الفنية التى كان يمثلها ذلك الاستخدام المتنوع للألفاظ الاسبانية على امتداد قارة أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية . وقد كان روبن داريو هو أول شاعر أثرى اللغة الأدبية الاسبانية بألوان جديدة من دلالات الألفاظ مستمدة من مختلف بلاد القارة ، وأضفى عليها طابعاً من الشرعية لم يكن معترفاً به لها من قبل .

وقد تطور فن روبن داريو تطوراً تمثل مراحل دواوينه الثلاثة التى أشرنا اليها . ففى الديوان الأول « أزرق » يبدو لنا تأثيره بالشعر الفرنسى المعاصر له سواء فى الموضوعات أو فى الاسلوب أو فى الصور الشعرية . فالموضوعات معظمها مستوحى من البيئة الباريسية بصالوناتها الأدبية ونسائها الانيقات وحضاراتها الرقيقة المهدبة (هذا مع أن المؤلف لم يكن فى ذلك الوقت قد خرج من بلده الا لى يذهب الى شيلى) ، أو من أجواء حضارة الاغريق القديمة أو من ثقافات الشرق الماضية . غير أننا نلاحظ أن تلك الثقافة الكلاسيكية انما وصلت الى روبن داريو عبر تصور الادباء الفرنسيين لها ، وقد قالها هو بصراحة :

« أحب الى من يونان الاغريق

تلك اليونان التى أبدعها شعراء فرنسا »

حتى الموضوعات الأمريكية ذاتها كانت تغلب على تناوله لها تلك الطريقة السائدة بين الادباء الفرنسيين منذ أن أصبحت أمريكا اللاتينية بينهم « موضة » محببة ، اذ كانت تستهويهم بيئة هذه القارة بطبيعتها الغريبة الوحشية المثيرة للحواس . وأما الاسلوب ففيه تتجلى تلك الثورة التجديدية التى أشرنا اليها من عناية بانتقاء الألفاظ والبحور الشعرية وولع بالصور والتشبيهات الغريبة مما جعل قصائد هذا الديوان أشبه بمواكب متتالية من الصور التى تخطف السمع والبصر .

(١) انظر طبعة ديوان « أزرق Azul » فى مجموعة « اوسترال Austral » ، الطبعة الخامسة عشرة ،

مريد ١٩٧٠ ، ص ١٢ من التقديم .

وفى هذا الديوان قصيدة طويلة بعنوان « غنائيات على مدار السنة El ano lirico » من أربعة أجزاء أدارها على فصول السنة الأربعة. ولعل من أبرز ما يمثل فن روبن داريو فى هذه المجموعة قصيدته الثالثة « صيفية Estival » (٢) التى يحكى لنا فيها قصة من الحب الحسى العارم تنتهى بمأساة فاجعة . وبطلة القصة هنا ليست من البشر ، وإنما هى نمرّة تتفتح للحب تحت حرارة الشمس المدارية المحرقة وفى أكناف الغابة الهندية الأمريكية . ويبدع الشاعر فى وصف هذا الحب الوحشى الغريب الذى تضع نهايتها رصاصة يطلقها الصائد ، ذلك الأمير المرفه الذى يتسلّى بصيد الوحوش فى الغابة الأمريكية . ونرى فى هذه القصيدة كيف يتعاطف الشاعر مع هذين الحيوانين اللذين استسلما لفريزتهما فى تلقائية بريئة براءة الطبيعة حتى أتى الإنسان بجبروته وغروره فقطع قصة هذا الحب ، وجدد بذلك الثأر القديم بين ابن آدم وقربته من أجناس الحيوان . ولنا أن نرى كذلك فى القصة رمزا له دلالاته ومفراه . فالنمرّة إنما ترمز الى شعوب أمريكا اللاتينية وأمثالها من تلك الشعوب التى أطلق عليها الأوربيون والأمريكيون البيض من سكان شمال القارة فى عجرفة استعمارية اسم « الشعوب المتخلفة » . وما فعله الأمير بالنمرّة ليس الا ذلك الاستغلال البشع الذى أمعنت دول أوروبا والولايات المتحدة فيه والذى كانت ضحيته تلك « الشعوب الملونة » . والرؤيا الأخيرة التى تعرض للنمر فى نومه فى نهاية القصيدة إنما هى رمز لما يولده الاستغلال فى نفوس الشعوب المستعبدة من رغبة مسعورة فى الانتقام . ولهذا فانه لم يكن من الغريب أن يحلم النمر بأنه يغمد نابه وظفره فى نهود امرأة بيضاء وردية البطن وأنه يمزق عشرات من أجساد أطفال شقر سمان . . . هذا هو قدر البشرية المكتوب : الدم الذى يريقه « المتحضرون » ملهاة وتسليّة أو غرورا بقدرتهم وقوتهم لن يكون الا فاتحة تاريخ مخضب بالدماء من الثارات وأعمال الانتقام بينهم وبين المجهورين المستعبدين . . . والبادئ أظلم .

وفى ديوان روبن داريو الثانى « صفحات من النشر الدينى » (٣) تكتمل اصول المذهب الجديد ، ذلك المذهب الذى كان مزاجاً من نظريات جمالية يكمل بعضها بعضاً ، فهو يبدأ من النظرية التى أعلنها تيوفيل جوتييه فى سنة ١٨٥٢ حول مبدأ « الفن للفن » ويضيف اليها مذهب شارل بودلير الذى أعلنه فى ديوانه « أزهار النشر » (١٨٥٧) عن الكمال الشكلى للشعر ، ولكن مع الإبقاء على مضمونه الفكرى . والهدف هو أن يصل الشاعر الى فلسفة جمالية كاملة . والواقع هو أن ما كان روبن داريو يطمح اليه هو أن يطبق على الشعر الاسباني ما كان يتصور انه تلك الفلسفة الجمالية .

والشعر عند داريو — كما نستخلص من هذا الديوان الجديد — ينبغى أن يقوم على « الوهم » منبع الأيحاء الشعرى ، هذا « الحلم الغريب النفاذ » الذى تحدث عنه بول فيرلين فى أول دواوينه « قصائد زحلية Poèmes Saturniens » (١٨٦٦) ، ولكن روبن داريو ينادى بأن يعبر عن هذه الفلسفة الجمالية بالموسيقى الشعرية ، فالشعر يجب أن يكون ألحانا متسقة ،

(٢) رقم « ١ » من المختارات الملحقه بالمقال ، وقد قمنا بترجمة هذه القصيدة الى الشعر الحر .

(٣) يستخدم داريو هنا كلمة « نشر » بالمعنى القديم الذى كان يراد به « الشعر الدينى » . وبهذا المفهوم أطلق الشاعر الاسباني القديم برثيو Berceo (فى القرن الثالث عشر الميلادى) على أناشيده فى مدح مريم العذراء « صفحات من النشر الدينى » وبهذا المفهوم أيضاً أطلق مالارميه (١٨٤٢-١٨٩٨) اسم « نشر » على بعض قصائده .

ولهذا فلا بأس في أن يعنى الشاعر نفسه بانتقاء الكلمات ذات الوقع والجرس المناسبين ، حتى يصبح - على حد تعبيره - « صانعاً أو صائفاً يقبل على عمله في رهبانية متفانية » . وكان هذا من أبرز وجوه التجديد في فن داريو ، ولا سيما في هذا الديوان الذى يمثل اكتمال مذهبه ، فنحن نراه ينفذ الغبار عن ألفاظ قدم بها العهد فهجرت ونسيت ، أو يستخدم الفاظاً قديمة في معان جديدة مختلفة ، أو يستعير كلمات من لغات أجنبية ، أو ينحت أخرى نحتاً ويخترعها اختراعاً .

أما الصور الشعرية فأننا نجده يواصل فيهما رأينا في ديوانه الأول من استخدام الرموز ، ولا سيما المشتقة من الميثولوجيا الإغريقية أو الثقافات القديمة بوجه عام ، ولو أنه يتوسع هنا في ذلك توسعاً كبيراً . وكان من أبرز الرموز التى كان روبن داريو يرددتها في شعره والتى أصبحت علماً على المدرسة الحديثة « البجعة » (٤) و « الطاووس » .

وفي الديوان الثالث « أغان للحياة والأمل » (١٩٠٥) نرى الشاعر في اكتهاله ونضجه يعود ببصره الى عالمه الأول : أمريكا اللاتينية ، وإلى ولائه للوطن الأم : إسبانيا ، فينحسر عن شعره كثير من تلك المؤثرات الفرنسية ، وتصبح لشعره رنة ملحمة ينطق بها عنوان الديوان ، ولكن دون خطابية ولا افتعال . فنراه يتغنى بوحدة شعوب أمريكا الإسبانية ، ويتحدث عن إسبانيا في حنين ملتهب بالحب . كذلك نرى تلك الحسنة الشهوانية التى اتسمت بها دواوينه الأولى قد أفسحت المجال لمشاعر صوفية ودينية تنبض بحرارة الصدق ، أو لأحاسيس من المرارة والتشاؤم ، وهو يرى زوال متع الحياة وانقضاء الشباب :

الشباب ... ذلك الكنز القدسى

ها أنت ذاهب الى غير رجعة

حينما أريد البكاء لا أبكى

وأحياناً أبكى دون أن أريد .

والخلاصة أن روبن داريو - على علته - يعتبر فاتح الفترة المعاصرة في تاريخ الشعر الإسباني ، وباسمه تبدأ هذه المرحلة سواء عند الكلام عن أدب إسبانيا أو آداب أمريكا اللاتينية . وهو المهد الطبيعي لنهضة الشعر الغنائى التى سنراها بعد ذلك في الأجيال التالية ، بشخصياتها الفذة مثل أنتونيو ماتشادو وخوان رامون خيمينث وغرسيه لوركا . صحيح أن بعض شعره لا يثبت الآن لأذواق الجمهور في أيامنا ، ولكن هذا أيضاً كان شأن كبار مجددى الشعر في أيامهم من

(٤) سبق لبودلير أن استخدم رمز « البجعة » في بعض قصائده ، وقد كان الحاج روبن داريو على الحديث عن البجع في شعره مما أثار عليه تعليقات ساخرة نرى مثلاً لها في قصيدة مشهورة للشاعر المكسيكى « انريكي جونزالث مارينث Enrique Gonzalez Martinez » (١٨٧١ - ١٩٥٢) يقول في أولها :

(الو عنق هذه البجعة ذات الريش الخداع)

وهو يفضل على البجعة رمز البومة أمعانا في السخرية . انظر سريخو هولاند بوستا مانتى تاريخ الادب المكسيكى ، وانريكت أورينيا : التيارات الأدبية في أمريكا الإسبانية :

Sergio Howland Bustamante : Historia de la literatura mexicana, p. 292, (ed. Mexico 1970)

Pedro Enriquez Urena : Las corrientes literarias en la America Hispanica, ed. Mexico, 1964, p. 183.

أمثال بودلير وبوفورلين وغيرهم . غير أن هذا لا يمنع من أن نقدر العمل الذي اضطلع به هؤلاء حق تقديره باعتبارهم معالم بارزة في الطريق التي سلكها الفن الشعري في العصر الحديث .

والحق أننا لو تأملنا كل تيارات الشعر الإسباني المعاصر لوجدناها مشتقة بصورة أو بأخرى من تلك العين التي فجرها روبن داريو . صحيح أن كثيراً من تلاميذه أو الذين ساروا في طريقه قد اجتهدوا بعد ذلك في البحث عن طرق أخرى أصيلة في التعبير عن أنفسهم ، أو عدلوا عن كثير من المبادئ الجمالية التي كان يقوم عليها « المذهب الحديث » ، ولكنهم لم ينكروا أبداً فضل روبن داريو عليهم بوصفه الرائد والموجه والاستاذ الأول .

على أننا قبل أن نتحدث عن هذا الجيل من تلاميذ داريو ومتبعي طريقته نرى أن نتحدث عن اتجاه آخر من اتجاهات الشعر كان معاصراً لروبين داريو وإن كان بينه وبين ما يدعى بالمذهب الحديث هوة بعيدة .

جيل ١٨٩٨ والشعر :

لم تكن الحركة التي حمل لواءها الشاعر الأمريكي روبن داريو هي الوحيدة التي طمحت إلى إجراء دماء جديدة في عروق الآداب الإسبانية ، وإنما عاصرتها وعاشتها في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين حركة أخرى لم تكن أقل من تلك قوة ولا خصباً ولا أثراً لأدب اللغة الإسبانية . وإنما نعني بهذه الأخيرة تلك التي عرفها التاريخ الأدبي باسم جيل سنة ٩٨ .

أما نسبة هذا الجيل إلى سنة ١٨٩٨ فإنها ترجع إلى مرافق هذه السنة من تصفية لامبراطورية إسبانيا بعد كارثة هزيمتها أمام الولايات المتحدة في مياه كوبا وبورتوريكو والفلبين . فقد هزت تلك الانتكاسة الهائلة ضمائر الطبقة المثقفة في إسبانيا وحملتهم على أن يعيدوا النظر في ماضي بلادهم وحاضرها . وترتب على ذلك ظهور جيل من المفكرين والادباء عميق الاحساس بمشكلات البلاد بما فيها مشكلة الأدب والخلق الفني والقيم الجمالية . (٥)

الحركتان اذن كانتا تحدوهما غاية واحدة : رغبة صادقة في التجديد ، ولكن بطريقتين وأسلوبين مختلفين كل الاختلاف ، وهو اختلاف أدى إليه تباين طبيعتهما والظروف التي أحاطت بظهورهما :

١ - أما المذهب الحديث فقد ولد كما رأينا في أمريكا اللاتينية ، ومنها امتد بعد ذلك إلى إسبانيا ، واشتق كثيراً من عناصره من المدارس الأدبية التي تعاقبت في فرنسا منذ الرومانسية حتى أواخر القرن التاسع عشر . وقد استبغ ذلك عليه طابعاً عالمياً « كوزموبوليتياً » ، بينما كان جيل ٩٨ إسبانياً خالصاً ، اذ تركزت أنظار رجاله على مشكلات بلادهم « المترلية » في أطارها التاريخي والبيئي المحدود .

ب - كان المذهب الحديث حركة جمالية أو استيطيقية محضة محورها فن التعبير الأدبي ، بينما كان جيل ٩٨ ينادى بأصلاح فكري شامل عميق الجذور ، لا للأدب فحسب ، بل لكل نواحي

(٥) تحدثنا بمزيد من التفصيل عن جيل ٩٨ وعن الملامح التاريخية التي أحاطت بظهوره في بحثنا عن « الفن القصصي المعاصر في إسبانيا » ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثالث ، العدد الثالث ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧٢ ص ٦٧٢ وما بعدها .

الحياة في اسبانيا : سياسية واجتماعية وتعليمية واقتصادية . ولهذا فقد كان ادباء هذا الجيل أكثر ارتباطاً بواقع حياتهم ونبضاتها من ادباء المذهب الحديث الذين أغرق بعضهم - ولا سيما الأمريكيون منهم - في رباداته الجمالية والفنية حتى انتهوا الى أن أفلقوا على أنفسهم أبراجاً عاجية منقطعين عن صخب الحياة وضجيجها من حولهم ، بحثاً عن الأصالة ، وسعيًا وراء تنقية فنهم وتجريده . (٦)

ج - وقد ترتب على ما ذكرناه في الفقرة السابقة أنه كان اهتمام رجال المذهب الحديث قد تركز في المكان الأول على تجديد الشعر من ناحية الشكل والصياغة والاسلوب ، بينما كان تجديدهم لمضمونه محدوداً . أما جيل ٩٨ فقد كانوا أكثر عناية بمضمون الشعر ، ولا سيما جوهره الفكري منهم باسلوبه وبالاسس الجمالية التي كان يقوم عليها الفن الشعري .

وقد أدى هذا التباين بين المذهبين الى ضرب من التنافر يمثلنا لنا شيخ جيل ٩٨ وأعظم اعلامه « اونا مونو » الذي لم يخف احتقاره للمذهب الحديث واستخفافه بما أدخله على الشعر من « تجديد » ، اذ أنه لم ير في عمل روبن داريو وأضرابه الا تعبدًا بالشكل والاسلوب ، وكان هذا أقل عناصر الشعر قيمة عنده ، بل ان اونا مونو وسّع دائرة تجاهله للشعر الاسباني الذي أنتج أولئك المحدثون حتى شمل بها كل ما قام به مجدّدو الشعر الاوربي منذ بودلير ، فهو لم يعترف برمبو ولا فرلين ولا مالارمييه ، ولم ير في شعر هؤلاء الا هذراً لا طائل منه . وقد كان هذا من المفارقات حقاً ، اذ اننا نرى في ضروب اخرى من انتاج اونا مونو - ولا سيما في أدبه الروائي - ما يستحق معه أن يدرج بين أكثر المجددين ثورية . (٧) ولكن اونا مونو كان على كل حال رجل المتناقضات ، بل أشد المتناقضات امعاناً في الغرابة .

غير أنه لا ينبغي أن نفهم من هذا التعارض بين روبن داريو و اونا مونو أن جيل ٩٨ والمذهب الحديث ظلا على هذا الخصام والتنافر ، فقد كان يربط بينهما الطموح الى التجديد والرغبة في الأصالة كما ذكرنا (٨) ، فضلاً عن الحاج كل منهما على تأكيد الذات والثورة على التقليد ، ثم ان رجال جيل ٩٨ أنفسهم لم يكن يجمعهم مذهب واحد ازاء الفلسفة الجمالية ، بل كان لكل منهم موقفه الخاص الذي يتفرد به وفقاً لمزاجه وتكوينه الفكري ، وهو موقف كان يتفاوت بعداً او قرباً من

(٦) لعل من خير النماذج المصورة لهذا السلوك بين رجال المذهب الحديث الشاعر الارجواني خوليو ايريرا ريسيج Julio Herrera Reissig (١٨٧٥ - ١٩١٠) الذي كانت حياته وشعره هروباً مستمراً من الواقع . انظر مقدمة آثاره الكاملة بقلم جيرمو دي لاتوري ، الطبعة الثانية ، بونوس آيرس ١٩٤٥
J.H.R. : Obras completas, Buenos Aires, 1945, edicion prologo por Guillermo de la Torre.

(٧) انظر ما سبق ان كتبناه عن الفن الروائي عند اونا مونو في بحثنا المشار اليه عن « الفن القصصي المعاصر في اسبانيا » ص ٦٧٤ وما بعدها .

(٨) بل ان بعض مؤرخي الادب الاسباني يرى بين روبن داريو ورجال جيل ٩٨ من التشابه ما يسمح بادراج ادب نيكاراغوا بين اعلام ذلك الجيل (انظر بالبوينيا برونس : تاريخ الادب الاسباني ، القسم الرابع الخاص بادب امريكا الإسبانية : .

Angel Valbuena Briones : Historia de la literatura espanola, IV tomo (Literatura hispano americana), ed. Barcelona, 1962, p. 203 .

حيث يورد نصاً لآزورين Azorin - احد كتاب جيل ٩٨ - يتسلّك فيه روبن داريو بين رجال هذا الجيل :

J. Martinez Ruiz "Azorin" : Obras completas, ed. Aguilar, 1947, Vol. II, p. 910-911.

الآراء التي نادى بها روبن داريو . ولهذا فأننا سرعان ما نجد التيارين يلتقيان في شخصيات بعض الشعراء من معاصري أونامونو ، وان كانوا يصغرونه بعدة سنوات مثل رامون دل فاي انكلان (١٨٦٩ - ١٩٣٥) وانتونيو ماتشادو (١٨٧٥ - ١٩٣٩) وأخيه مانويل (١٨٧٤ - ١٩٤٧) وخوان رامون خيمينث (١٨٨١ - ١٩٥٨) . (٩)

ولد ميغيل دي أونامونو Miguel de Unamuno في بلباو (في منطقة الباسك على الحدود بين اسبانيا وفرنسا) واشتغل بالتدريس في الجامعة منذ شبابه المبكر ، وكان ظهوره في الجو الأدبي وهو في سن الثلاثين ، وشارك مشاركة نشيطة في الحياة العامة ببلاده مما أدى به الى النفي أكثر من مرة . وكان متحرر الاتجاه ، فأيد الجمهورية حينما أعلنت سنة ١٩٣٠ ، ولكنه تراجع عن هذا الموقف وانضم الى صفوف الوطنيين من أنصار فرانكو حين نشبت الحرب الأهلية سنة ١٩٣٦ ، واستقر في مدينة سلمنكة أستاذاً في جامعته حتى انتهى الى منصب مديرها .

وقد كان أونامونو أجمع ألوان الثقافة في عصره، فقد عالج المقالة والرواية والقصة والمسرح والفلسفة والنقد والابحاث اللغوية والادبية والفلسفية ، وفي كل ما تناوله أونامونو تبدو رغبته في التفرد ... في أن يكون نسيج وحده دائماً ، ويعده كثير من معاصريه أعظم مفكرى اسبانيا في القرن العشرين ، وهو حكم لانريد أن تسرع بالتسليم به ، وان كنا لاننازع في كونه أكثر المفكرين والادباء اصالة في هذا العصر .

أونامونو الشاعر :

وكان الشعر أحد الميادين التي طرقها أونامونو ، ولكنه لم يفعل الا بعد أن كانت شهرته قد ذاعت باعتباره نائراً وكاتباً ، فأول دواوينه الشعرية « قصائد » يرجع الى سنة ١٩٠٧ وهو في الثالثة والأربعين من عمره . ومع ذلك فان الشعر يحتل جانباً كبيراً من انتاجه الغزير . وقد كان علينا أن ننتظر منه شعراً يختلف اختلافاً جذرياً عن شعر معاصريه ، ولا سيما اولئك المنخرطين في سلك المذهب الحديث . وهو قبل كل شيء شعر مفكر عميق الثقافة مرهف الاحساس بمشكلات عصره .

والشعر والنثر عند أونامونو وجهان لعملة واحدة ، ولغته فيهما مزيج من لغة الكلام العادية ومن التكلف النابع من ثقافته المتينة الواسعة . ثم انه ينبغي أن نذكر دائماً أن أونامونو رجل باسكى الأصل ، والباسكيون شعب له لغته الخاصة ، فاذا استخدموا اللغة الاسبانية - لغة قشتالة - فانهم لا يفعلون على نحو تلقائي عفوى ، بل يضطرون الى تعلمها تعلماً يبذلون فيه جهداً جهيداً ، ويلقون فيه من أمرها عنثاً معنتاً ، كما لو كانت لغة غريبة عنهم . ويقول **اورتيجا جاسيت** حول هذه النقطة في المقال الذي كتبه بمناسبة وفاة أونامونو : « ان أسلوبه واستخدامه للألفاظ والتراكيب يكشفان عن أصله الباسكى وعن كونه أخذ اللغة الاسبانية تعلماً يبين فيه الجهد ، فهي ليست لغته الأصلية التي ينطلق فيها على سجيته . واللغة اذا أخذها الرجل تعلماً فانه لا مفر من أن تصبح بالنسبة له أشبه بلغة ميتة مهما طالت معالجته لها » .

(٩) اختص هذه المسألة بكتاب عظيم القيمة الناقد جرمو دياث بلاخا بعنوان « المذهب الحديث وجيل ٩٨ وجهها

لوجه » :

Guillermo Diaz — Plaja : Modernismo frente a 98, Madrid, 1951.

وهذا الحكم صحيح الى حد بعيد ، فاسلوب اونامونو ملء بالاستخدامات الغريبة للألفاظ يعتسفها اعتسافاً ، وهو كثيراً ما يفضل الاستعمال الاشتقاقي القاموسي على الاستعمال الشائع المعهود ، ويؤدي به هذا الى كثير من الإبهام أو التلاعب بمعاني اللفظ ، ولعل مما اثر عليه في ذلك اشتغاله الطويل بالأبحاث اللغوية منذ أن كان أسنذاً للأغريقية واللاتينية في مستهل شبابه . وقد أدى به ذلك الى تجاهله واحتقاره للقيم الموسيقية للألفاظ واتساق أنغام حروفها ، وهو أكثر ما كان يحمل عليه في إنتاج شعراء المذهب الحديث ، اذ كان يعتبره مظهراً من مظاهر الفقر الذهني عندهم .

وقد أجمل اونامونو مذهبه في الشعر في قصيدته « مبدئي الشعرى Credo Poético » وفيه نرى كيف يؤمن بأن الشعر فكرة قبل كل شيء :

« لا بداخلك الشك في أن ما تفكر فيه هو ما تشعر به »

العاطفة الخالصة ؟ ان من يؤمن بها

لن يصل أبداً الى عرق الحياة

بنبضها الحى العميق »

فالفكرة عنده هي التي ينبغي أن تقدم ، وكل شعر خلا من مضمون فكري لا يصح عنده أن يُعد شعراً . بل العاطفة مرادفة للفكرة . ولهذا فانه كان يرفض كل شعر غنائى يتسلط عليه اهتمام الشاعر بالمشكلة الجمالية أو الاسنوبية (او بتعبير آخر الفنية أو الصناعية) ، اذ كان يرى في هذا الاهتمام حائلاً بين المضمون الغنائى والقارئ . وعلى الشاعر أن يبرز فكرته مجردة من كل زينة . وقد انعكست هذه الآراء على اختياره لموضوعات شعره ، فقد كان لا يهتم الا بتلك التي تحتوي على مضمون فكري أو انساني عميق : الله ، الحب ، الطبيعة ، الابوة ... وهي نفسها التي تدور حولها كتاباته الفلسفية والنقدية .

من هنا كان شعر اونامونو مرآة لفكره ، ويظهر هذا على نحو جلي في أول دواوينه « قصائد » (١٩٠٧) الذي يقدم لنا صورة صادقة لا لتفكيره هو فحسب ، بل كذلك لتفكير كل هذا الجيل الذي اصطلح على تسميته بجيل ٩٨ . وقد سبق أن أشرنا (١٠) الى أن محاولة اعلام هذا الجيل طرح مشكلات اسبانيامن جديد واعادة النظر فيها قد وُلدت في نفوسهم حساسية جديدة تعمل على اعادة تقويم قشتالة Castilla ام الوطن الاسباني ونواته الاولى التي نمت في حرارة احتكاك اسبانيا المسيحية بالاندلس الاسلامية العربية . وهكذا نجد رجال هذا الجيل - في تأكيد لقوميتهم ومحاولة للتغلب على انهزامية الشعب وسلبيته - يعودون بأبصارهم الى قشتالة بطبيعتها الجافة الموحشة ، وكأنهم يرون أن بعث وطنهم من جديد لا يمكن أن يتم الا اذا عاد الى النقطة التي بدأت منها حياته ، واذا رجعت الامة الى تلك الفضائل البدوية الخشنة التي كانت منطلق الشعب الاسباني في بداية تاريخه .

ومن هنا نرى اونامونو - شأنه شأن رجال جيله - يتفنى بأرض قشتالة بصحرائها المجذبة

المنبسطة على هضبة شبيه الجزيرة (١١) . وفي قصيدة أخرى يسبح بجمال مدينة سلمنكة Salamanca تلك المدينة القشتالية التي اتخذها اونا مونو « وطناً ثانياً » له فاستقر فيها الى نهاية حياته . وفي هذه القصيدة التي جعل عنوانها « جمال Hermosura » (١٢) يرسم لنا لوحة اخاذة للمدينة القشتالية الصغيرة التي تقوم على ضفاف نهر « تورميس Tormes » الخضراء بأبراجها المذهبة المتصلة بصفحة السماء . وفي هاتين القصيدتين نرى كيف يرتفع انفعاله أمام طبيعة قشتالة وصورة سلمنكة الى حد من التواجد الصوفي العميق .

وربما كان من قمم انتاج اونا مونو الشعرية قصيدته الطويلة « مسيح فيلاثكث El Cristo de Velázquez » (١٩٢٠) ، وهي قصيدة ضمنها تلك الافكار الدينية والصوفية التي طالما اقلقتة وعذبتة في حياته . ولكن تعبيرة هنا أبسط وأوضح ، وإن لم يخل تماماً من تلك التراكمات المعقدة التي اتسم بها أسلوبه دائماً . ولم يكن ذلك راجعاً الى مجرد تطور في فن اونا مونو ، بل اننا نجد في هذه القصيدة صورة لتطور فكره كله ، فهو هنا يبدو لنا أكثر عمقا وإيجابية ، وكأنما قد زائلت تلك الشكوك التي غلبت على حياته الاولى فوسمتها بالتردد والاضطراب والانكار ، وأصبح أقرب الى سكينه الايمان وطمأنينة الروح . ومن هنا جاء تعبيرة أهدأ وأبسط وأقل التواء مما عهدناه في سائر شعره .

والقصيدة تتألف من قسمين يضمّان فيما بينهما ثمانين وثمانين مقطوعة هي تأملات صوفية غنائية حول موضوع المسيح المرفوع على الصليب . وقد استلهمها اونا مونو من صورة للمسيح رسمتها ريشة أعظم مصوري اسبانيا في « العصر الذهبي » (القرن السابع عشر) : « ديجودي فيلاثكث Diego de Velázquez » ولعل هذه القصيدة أعظم قصيدة دينية صوفية نظمها شاعر اسباني منذ القرن السادس عشر حينما أخرج **سان خوان دي لاكروث** San Juan de la Cruz دواوين شعره الصوفي (١٣) . ويبدو في قصيدة اونا مونو تأثيره بشعر خوان دي لاكروث حتى في استخدامه لتعبير « ليلة الروح المظلمة » وهو الرمز الذي استعمله الصوفي المسيحي الكبير للتعبير عن الايمان كما نرى فيما اقتطعناه من تلك القصيدة (١٤) .

انتونيو ماتشادو :

انتونيو ماتشادو Antonio Machado هو الذي يعد مع اونا مونو خير ممثل لجيل ٩٨ ، ولكن بين الرجلين مع ذلك فرقاً بعيداً ، فالشعر لم يكن يعنى بالنسبة لاونا مونو الا جانباً من

(١١) انظر المختارات الملحقه بنهاية المقال رقم ٢ .

(١٢) المختارات رقم ٣ .

(١٣) سان خوان دي لاكروث (١٥٤٢ - ١٥٩١) يعدلما ما وصل اليه التصوف المسيحي والتعبير عن التجربة الصوفية بالشعر الغنائي ، وأهم آثاره الشعرية « الأناشيد الروحية El cantico espiritual » و « لهيب الحب الحي La Llama del amor viva » و « ليلة الروح المظلمة La noche oscura del alma » وللمستشرق الأسباني ميغيل أسين بلاثيوس بحث عظيم القيمة عنه أثبت فيه ما يدين به لفكر المتصوفة المسلمين والطريقة الشاذلية بصفة خاصة ومن بينهم للصوفي الأندلسي ابن عباد الرندي(نشر هذا البحث في كتاب آثار الإسلام في الفكر المسيحي الأدبي Huellas del Islam) (مدريد ١٩٤١) ص ٢٣٥ - ٢٠٤ .

(١٤) رقم ٤ من المختارات .

جوانب ثقافته المتعددة المتنوعة ، و « رافداً » يخدم فكره الفلسفى والصوفى دون أن يكون مقصوداً لذاته . أما أنتونيو ماتشادو فهو الشاعر الذى كان الشعر بالنسبة له كل شيء . فهو لم يعرف غيره مهنة ولا عملاً ، بحيث ينبغى أن يعد شاعراً غنائياً خالصاً .

غير أن ما يجمعه باونامونو - ومن هنا يعتبر من أبرز ممثلى جيل ٩٨ - هو ذلك الاهتمام بمشكلات إسبانيا بعد الكارثة التى وقعت فى ذلك التاريخ ، والتعبير عنها فى أسلوب استبطانى عميق بعيد عن الزينة والتألق ، فهو من هذه الناحية يقف على طرف نقيض من ذلك الشعر المنتمى الى مدرسة المذهب الحديث وشيخهاروبن داريو .

ولد أنتونيو ماتشادو فى اشبيلية سنة ١٨٧٥ ، ولكنه انتقل مع أبويه الى مدريد وهو فى الثامنة من عمره ، ف قضى صباه وشبابه فى العاصمة الأسبانية ، ورحل الى فرنسا عدة مرات ، وحينما عاد اشتغل بتدريس اللغة الفرنسية وآدابها فى المعهد الثانوى بمدينة « سريه Soria » القشتالية ، ثم انتقل بعد ذلك الى مدينة يباسة الأندلسية ، ومنها مرة أخرى الى شقوية إحدى المدن القشتالية العريقة . وحينما أعلنت الجمهورية فى سنة ١٩٣٠ كان أنتونيو ماتشادو بحكم تفكيره التقدمى من مؤيدى نظام الحكم اليسارى الجديد . فلما نشبت الحرب الأهلية التى انتهت بانتصار قوات فرانكو وانهاى الجمهورية رأى نفسه مضطراً الى الهرب الى فرنسا حيث قضى السنوات الأخيرة من حياته . وفى منفاه توفى سنة ١٩٣٩ والحرب الأهلية موشكة على الانتهاء .

وكان مما يجمع أنتونيو ماتشادو برجال جيله مثل أونامونو وأثورين إقباله على قراءة الفلسفة الكاثنية وكتب شوبنهاور ونيتشيه ، وذلك أن ما يشيع فى هذا الزاد الفكرى من تشاؤم كان يتفق مع مزاج رجال هذا الجيل وما يحسون به من مرارة أزاء أحوال بلادهم . وإلى هذه الفترة المبكرة من حياة ماتشادو يرجع ديوانه « خلوات Soledades » (١٩٠٣) . وفى هذا الديوان نرى الشاعر - مثله فى ذلك كمثلى رجال عصره - يتجه ببصره وتأملاته الى ريف قشتالة فى نفقة حزينة ينبض فيها الاحساس بالمرارة والهزيمة والألم العميق ، وهو يحوب الحقول الموحشة الجرداء أو ينطوى على نفسه مغلداً الى وحدته ، مجترأ حزنه الباطن كما نرى فى قطعة « المسافر » (١٥) حيث نرى الشاعر ضارباً فى أنحاء بلاده متخذاً مسلكه فى طرقها المتربة الغبراء ، فإذا به لا يرى الا قوافل من الحزن تتألف من المفرورين والمخمورين والمتعالمين الملقنين ... كلهم « قوم سوء ينتنون الأرض التى يطأونها » .

وفى كثير من شعر أنتونيو ماتشادو يستوقفنا هذا الاحساس المأساوى المغمم بالمرارة مسيطراً على الشاعر وهو يتأمل مشاهد الطبيعة الأسبانية ، وحياة الناس فيها ولا سيما فى منطقة قشتالة . هو احساس نمطى تميز به رجال جيل ٩٨ كما رأينا فى الحديث عن أونامونو ، ونرى ذلك أيضاً مرتسماً فى ديوان آخر لماتشادو أفرد له هذا الموضوع هو « ريف قشتالة Campos de Castilla » (١٩٠٧ - ١٩١٧) . ومن أجمل نماذج شعره فيها وأبرزها تمثيلاً لفنه تلك القصة التى صاغها مرة شعراً ومرة نثراً بعنوان « أرض البار جونثالث La Tierra de Alvar Gonzalez » .

ومجمل القصة أن البار جونثالث كان فلاحاً على قدر لا بأس به من الثروة ، وقد أنجب ثلاثة

ابناء كان اصفرهم هو احبهم الى قلبه لطيبته وكرم خلقه . ويشير هذا نائرة الحسد في اخويه خوان ومارتين ، ويعزم الاخ الاصفر ميغيل على مفادرة القرية والهجرة الى امريكا ، ويحمل هذا اباه على ان يقسم ارضه ثلاثة اقسام ، فيوصى لابنيه الكبيرين بثلاثيها ويبيع القسم الثالث وينقد ابنه الاصفر ثمنه حتى ينال نصيبه من الأرض اذا حل الموت بالزارع الشيخ . ولكن الابنين الكبيرين - بما جبلا عليه من طمع وشرة - يتعجلان موت أبيهما حتى يرثاه ، فيتفكان على قتله واللقاء بجثته في « البركة السوداء » : بحيرة في مكان سحيق مهجور تحفه الغابات ، وكان الفلاحون يتحامونها اذ يعتبرونها مكاناً مشئوماً تسكنه الارواح الشريرة . وتؤول الأرض الى الأخوين فلا يحسنان تدبيرها . وفي احدى الليالي يقدم الأخ الأصفر ميغيل بعد أن عاد من بلاد المهجر ويقرر البقاء في القرية ، ويعرض على أخويه أن يشتري جزءاً من أرضهما ليعالج العمل فيه ، وينقدهما ثمناً سخياً ، وتزدهر أرض ميغيل ، ويشور الحسد من جديد في نفس أخويه ، وأخيراً يفعلان به ما فعلا بأبيهما من قبل ، فيقتلاه ويلقيان بجثته في « البركة السوداء » ، ولكن الجريمة وشبى أبيهما وأخيهما تلاحقهما في كل مكان حتى ينتهي بهما الأمر الى أن يلتقيا في امسية يوم من أيام الخريف ، فيسيرا في صمت الى « البركة السوداء » ، ويقفان على حافتها ، ثم يصرخان « ابتاه ! ... » ثم يلقيان بنفسيهما الى قرارها ...

وقد قصد أنتونيو ماتشادو في هذه القصة أن يرمز بأرض البرجونثالث الى اسبانيا ، واتخذ لها محوراً هو شعور الحسد والتنافر الذي يفرق بين الاخوة ويحمل بعضهم على سفك دم بعض ، وكأنه أراد أن ينبه بذلك الى داء اسبانيا الأولى وعلة كل ما تعانيه من شقاء وبؤس (١٦) . ولعل أنتونيو ماتشادو كان ينظر في أخريات أعوام حياته وهو في مهجره الفرنسي الى بلاده تمزقها الحرب الاهلية فيرى كيف تحققت نبوءته ، ويكون من غريب الاتفاق أن يتوفى في نفس السنة التي انتهت فيها الحرب الاهلية الاسبانية سنة ١٩٣٩ (١٧) .

وبعد ، فما الذي قدمه أنتونيو ماتشادو للشعر الاسباني ؟ وما هو مفهومه من الفن الشعري ؟

الذي نخلص اليه بعد قراءة شعر ماتشادو هو أن أهم ما فيه هو كونه « انساناً » قبل أن يكون « شاعراً » ، وهو يتخذ من « وجزوده الانساني » نقطة بدء توصلنا بعد ذلك الى « احساسه » و « تفكيره » . وعن طريق هذه الانسانية استطاع أن يستحوذ على تلك العصا السحرية التي كانت قادرة على ان تحول كل مايلمسه الى شعر . والواقع أن عالم أنتونيو ماتشادو كان محدوداً ، فهو يدور حول موضوعات قليلة ، بسيطة في ظاهرها ، ولكن تناوله لها كان من العمق والحرارة بحيث استطاع ان يقدم لنا من تلك العناصر القليلة المتواضعة خلاصة شعرية رائعة .

(١٦) كان اونا مونو ايضاً - من رجال جيل ٩٨ - ممن عالجوا مشكلة الحسد في احدى رواياته الطويلة « آبل شانتش » التي تحدثنا عنها في مقالنا السابق عن الفن القصصي المعاصر في اسبانيا ، ص ٦٧٦ وقد اشرنا الى الاتفاق الغريب بين فقرات لاونا مونو في الحديث عن هذا الداء وفقرات للمفكر الاندلسي ابن حزم القرطبي .

(١٧) كنا قد ترجمنا هذه القصة في صيغتها الشعرية ، وقد نشرت في مجلة « دعوة الحق » في الرباط ، عند اكتوبر سنة ١٩٦٢ . اما صيغتها الشعرية فقد اقتطفنا منها الجزء الاخير بعد ان ترجمناه شعراً . انظر المختارات رقم ٦ .

ولعل هنا وجه الخلاف بينه وبين معاصره خوان رامون خيمينث الذي كان أفقه الشعري أوسع بكثير ، وأسلوبه في الصنعة الشعرية أغنى وأكثر تعقيدا . أنتونيو ماتشادو كما قلنا « إنسان » قبل أن يكون شاعرا ، أما رامون خيمينث فهو الشاعر أولا . . . هو الفنان العميق الاحساس بشاعريته . وقد أدى هذا الخلاف الى أن تكون « التجربة الانسانية » هي أول شيء بالنسبة لماتشادو بينما كانت « التجربة الشعرية » بالنسبة لرامون خيمينث هي محور وجوده وحياته .

وقد عبر ماتشادو عن مفهومه للشعر في قوله : « الشعر يستخدم نوعين من الصور ينبعان من منطقتين متباينتين من روح الشاعر : صور تعبر عن المفاهيم ، ولها دلالات لا بد أن تكون عقلية منطقية ، وصور تنطلق من الالهام الخفى وقيمتها عاطفية في المكان الاول . والشعر يحتاج الى هذين النوعين من الصور . اما العناصر المنطقية أو الصور العقلية ففي وسع الشاعر أن يربطها أو يفصل بينها أو يمزقها أو يتلاعب بها أو يلونها ما شاء له خياله أن يفعل . ولكنها لا تستطيع بطبيعتها أبداً أن تتضمن قيما شعورية أو تصل الى إثارة الانفعال في النفس ، فهي عناصر يمكن أن تكون - بل ينبغي أن تكون - خفية سارية في ثنايا العمل الشعري . وأما العناصر النابعة من الالهام . . . من روح الشاعر فهي التي تعتبر دم العمل الشعري ولحمه . . . ليس صوت الفكر المنطقي هو الذي يغنى في القصيدة ، بل هو صوت الحياة . ولكن ليست الحياة هي التي تعطى القصيدة بناءها الخارجى ، وإنما هو الفكر المنطقي » (١٨) .

والذي يعنيه ماتشادو بذلك هو أن المفاهيم العقلية الخاضعة للمنطق هي التي تعطى العمل الشعري تخطيطه العام وحدوده الخارجية وبناء الهيكل ، ولكن روح هذا العمل إنما هو الطاقة العاطفية والانفعالية التي يحتوى عليها ، وهي طاقة نابعة من الالهام ولا يسهل التعبير عنها بالالفاظ . اما الكلمة - مادة العمل الشعري فان قيمتها ليست في قدرتها على التعبير عن اللون في أدائها الموسيقى وإنما في دلالتها الانسانية . ولهذا فينبغى تجريد الالفاظ من كل بهارج الزينة ، حتى يصبح الشعر « عاريا » بسيطا مجردا ، لا توضع فيه كلمة واحدة تزيد على حاجته مهما قيل في تبريرها من اشتغالها على قيم موسيقية أو لونية . ونحن نرى هنا كيف يختلف مفهوم ماتشادو للشعر اختلافا جوهريا عن مفهوم روبن داريو وأتباعه من أصحاب الاتجاه الحديث الذين كانوا يتعبدون بقيم اللفظ وطاقاته السحرية للتعبير عن اللون والجرس الموسيقى .

شعراء الاتجاه الحديث :

رأينا كيف تعاصرت خلال السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر والاولى من هذا القرن حركتان أجرتا دماء جديدة في عروق الشعر الأسباني ، ونعنى بهما حركة الاتجاه الحديث التي تزعمها روبن داريو ، وجيل ٩٨ الذي تميز فيه صوتان بارزان : أونامونو وأنتونيو ماتشادو . وقد تحدثنا عن الفروق بين الاتجاهين . وهي فروق نتجت عن اختلاف طبيعتهما ونوعى الحساسية التي كان يقوم عليها كل منهما . على أن الذي نود أن ننبه اليه هو أن «الاتجاه الحديث» كان بوجه عام أكثر غلبة على أدباء العصر واستثثارا بأعجابهم ، اذ كان اتجاها عالميا بمعنى الكلمة ، فقد التقت فيه رغبات التجديد عند أدباء اسبانيا وأمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية على السواء ،

(١٨) انظر :

G. Torrente Ballester : Panorama de la literatura española contemporanea, Madrid, 1965, p. 263-264.

بينما كان صوت جيل ٩٨ العميق احساسه بكارثة اسبانيا لا يعدو أن يكون صوت اقلية اسبانية منطوية على نفسها . وهذا هو ما يفسر لنا كيف انحاز معظم ادباء الاسبانية خلال العقود الاولى من القرن العشرين الى الاتجاه الحديث ، وان لم يمنع هذا كثيراً منهم من الانفراد بطابع خاص داخل هذا الاتجاه . والحقيقة أن عدد هؤلاء الشعراء من الكثرة بحيث لا نستطيع الا الاشارة الى عدد قليل من أبرز ممثلى هذا الاتجاه فى اسبانيا وأمريكا الاسبانية .

مانويل ماتشادو :

ومن أول هؤلاء الشعراء **مانويل ماتشادو** Manuel Machado (١٨٧٤ - ١٩٤٧) . ونود أن نقف عنده قليلاً ، لأنه من الطريف أنه كان أختاً لـ **أنتونيو ماتشادو** الذى كان كما ذكرنا هو شاعر جيل ٩٨ وصوته الفنائى الأول . وقد ولد الأخوان فى اشبيلية (كان مانويل أكبر من أخيه بسنة واحدة) ، وتلقيا نصيباً واحداً من التعليم فى طفولتهما بمسقط رأسيهما ، ثم انتقلا الى مدريد ، غير أن مانويل يعود فيكمل دراسته الجامعية فى بلده اشبيلية ، ويجمع بين الأخوين بعد ذلك مقام سنوات فى باريس ، يعود بعدها مانويل الى اسبانيا ، فيعمل فى عدد من الوظائف فى المكتبات العامة ودور المحفوظات ، ويستقر فى مدريد حتى تأتية وفاته فى سنة ١٩٤٧ بعد أخيه أنتونيو بثمان سنوات .

غريب حقاً أمر هذين الأخوين : كانا متقاربين فى السن ، وتلقيا حظاً متشابهاً من الثقافة يدينان بكثير منه لابيها الذى كان شاعراً وكاتباً له نصيب من الشهرة - وان كان أكثر ما عرف به هو اشتغاله بجمع التراث الشعبى (الفولكلور) الأندلسى - ثم انهما رحلا معاً الى باريس وهناك تعرفا على نفس الوسط الأدبى ، واشتركا بعد ذلك فى كثير من الأعمال الأدبية حملت اسميهما معاً . ومع كل ذلك فقد كان بينهما تباين بعيد فى نوع الحساسية وفى اسلوب التعبير .

ولعل هذا التباين انما كان يرجع الى الفرق بين نفسيتى الأخوين : أما أنتونيو فقد كان رجلاً انطوائياً انعزالياً تجرى حياته فى طبيعة قشتالة القائمة المتزمته ، بين مدن ريفية صغيرة يعاها صدا القدم ويجللها وقار التاريخ ، وينقبض على أطواء نفسه ، متخذاً من تجاربه الاستبطانية ميداناً خصباً تدور فيه موضوعات شعره . وأما مانويل فقد كان على العكس رجلاً متفتحاً على العالم الخارجى ، تزدهيه طبيعة الأندلس المشرقة الفارقة فى الأضواء والألوان ، النائمة بين جداول المياه وشجر البرتقال وعرائش الكروم ، ويستخفه الطرب فى الامسيات الأندلسية التى تفعمها عطور الزهور ونغمات القيثاره المجهشة بالبكاء تنطلق معها من حناجر أولئك المفين الفجر صرخات « الفلامنكو » المنبعثة من أعماق أرواحهم . أنتونيو ماتشادو هو الذى أنسلخ من بيئته الأندلسية الاولى ، فتمثل قشتالة وتمثلته بما فيها من جدوقور وصرامة عابسة ، اذ كان يرى فيها خلاصة اسبانيا بأزماتها ومشكلاتها . أما مانويل فهو الذى ظل دائماً وفيلاً لطبيعة الأندلس وتراثها ، عميق الشعور بما يربطه بعرب الأندلس من وشائج قرابة قديمة :

أنا مثل الناس الذين قدموا الى أرضى

أنا من جنس عربى . . . جنس كان صديقاً قديماً للشمس

أنا من أولئك الذين كسبوا كل شيء وفقدوا كل شيء
وروحى هى روح الزنايق العربية الاسبانية (١٩)

صحيح أننا نجد في بعض قصائد مانويل ماتشادو رنة تشاؤم وتواكل وسلبية تقرب ما بينه وبين أخيه أنتونيو ومعه سائر رجال جيل ٩٨ ، مثل ما نجد في بقية هذه القصيدة نفسها . (زهور الدفلى) ، ولكن الشاعر يبدو لنا حتى في هذا التعبير أقرب الى ما نراه في شعر زهاد الأندلس ومتصوفتها المسلمين ممن كانوا يمزجون بهذا التشاؤم ارتياحاً الى الطبيعة ، ويجدون في مغانيها عزاء عن سائر ما عزفوا عنه من متع الدنيا ولذاتها .

وعلى كل حال فإننا نحس في شعر مانويل ماتشادو مدى تأثيره بمذهب روبن داريو من احساس بقيم الالفاظ وجرسها الموسيقي ودلالاتها على الالوان والظلال ، غير أن عالم الشاعر محدود ليس فيه اتساع عالم روبن داريو وتنوعه ، إذ هو يكاد يدور في محورين ينتقل دائماً بينهما : باريس والأندلس ، فمن الشعر الفرنسي أخذ أطرافاً من الاتجاه الرمزي ، ومن الأندلسي أخذ موضوعاته ذات الالوان المشرقة الصارخة والأنغام المتسقة . وما أكثر ما نراه ينتقل في براءة الطفل من الألم الى الايمان ، ومن اللذة الى الندم ، غير أنه دائماً مفتوح العينين الى ما يحيط به في انتظار لكل ما يهيج حواسه من مظاهر الجمال الخارجى ، فتارة يفتنى للمرأة وتارة للطفل ، واخرى للزهرة المتفتحة ، وطوراً ليلالى الأندلس العطرة الصاخبة .

وللغولكلور الأندلسي في شعر مانويل ماتشادو مكان مرموق ، فهو عميق الاحساس بالاغنية الأندلسية الشعبية (٢٠) . ويمكن أن نلاحظ هنا ما يدين به الشاعر لأبيه الذى كان من أعظم من توفروا على دراسة ذلك التراث الشعبى الأندلسي ولا سيما في ميدان الغناء . ومن هذه الناحية يعتبر مانويل ماتشادو رائداً لذلك الميدان الذى استغرق جانباً كبيراً من شاعرية أندلسي آخر هو الفرناطى فيديريكو غرسية لوركا وكان من أهم مقومات شعره .

ثيسر فايخو :

ولد فايخو César Vallejo (١٨٩٢ - ١٩٣٨) في مدينة « سانتياجو دى تشوكو » (بيرو) في اسرة امترجت فيها الدماء الاسبانية بالهندية . وبدأ حياته دارساً للاهوت حتى ينخرط في سلك الكنيسة ، غير أنه ترك هذه الدراسة ، واشترك في بعض الحركات الثورية مما أدى به الى السجن . وفي سنة ١٩١٨ نشر ديوانه « الأبواق السوداء Los Heraldos negros » الذى اتاح لاسمه قدراً من الذيوع والشهرة . وفي سنة ١٩٢٣ رحل الى باريس بعد أن ضاق ببلاده ولم ير له فيها مستقبلاً ، وفي العاصمة الفرنسية أقام سنوات تزوج خلالها . ثم زار الاتحاد السوفيتى مرتين في سنتى ١٩٢٨ و ١٩٢٩ ، وعاد من تلك الزيارات شيوعياً خالصاً مؤمناً بمبادئ حزبه مكرساً جهوده للدفاع عنها . وقضى بعد ذلك سنتين في مدريد تعرف خلالها على غرسية لوركا ورافاييل ألبرتى وغيرهما من شعراء الطليعة الاسبان ، ثم عاد بعد ذلك الى باريس حيث أمضى آخر سنوات عمره تحت وطأة ضائقة مالية شديدة استمرت حتى وفاته سنة ١٩٣٨ .

(١٩) انظر القصيدة كاملة في المختارات ، رقم ٧ .

(٢٠) كما نرى في القطعتين ٨ ، ٩ .

ويُعد انتاج فايخو الشعري من دعائم النهضة المعاصرة لهذا الفن في أمريكا اللاتينية ، ولو أن نفوذه في الحركة الأدبية في أيامه كان ضعيفاً ، إذ أن صلته ببلاده كانت قد انقطعت منذ هجرته الى أوروبا لغير عودة ، فضلاً عن أن اتجاهه السياسي الشيوعي جعل منه « شاعراً ملعوناً » في أمريكا اللاتينية في أيام حياته ، ولم تبدأ الأوساط الأدبية الأمريكية في تقدير انتاجه الشعري وإعادة تقويمه إلا بعد موته . وهذا هو ما حملنا على أن نقدم ذكره هنا ولا ندرجه في زمرة الشعراء الطليعيين الذين قدر لهم أن يفرضوا نفوذاً كبيراً على الأوساط الأدبية في العالم الأسباني .

والا فان فايخو كان شاعراً طليعياً بمعنى الكلمة ، وكان له أسلوب بالغ الصدق والحرارة ، ووسائل تعبيرية عميقة الأصالة ، وهو يعد من مجددي العروض الشعري ، بدأ تجديده ذلك حينما نادى « بشعر بلا قافية » ، واستطاع أن يحمل الأوساط الأدبية الأسبانية - متأخراً بعض الشيء - على قبول هذا النوع من التعبير الذي يقف في مرحلة وسطى بين الشعر والنثر .

وقد كانت نقطة البدء في انتاج فايخو من الاتجاه الحديث كما حدده استاذ المذهب روبن داريو ، وكان منطلقه من تلك الفلسفة الجمالية الرمزية التي تضمنها ديوان داريو « صفحات من النثر الدنيوي » ، ثم من ديوان « مكاشفات على الجبل Los extasis de la Montana » للشاعر الأورجواني خوليو إيريرا اى ريسيج (٢١) . وكان من ثمرات هذه المرحلة الاولى من حياة فايخو ديوانه الذي أشرنا اليه من قبل : « الأبواق السود » وفيه نرى شعراً قد أجيد صقله وانتقاء كلماته ، وصوراً رمزية الطابع تبلغ أحياناً غاية من التعقيد والغموض . ولكننا نستشف من خلال صفحات هذا الديوان الطابع المحلى الذي ينم عن بلد الشاعر : بيرو . فالموضوعات مأخوذة من الريف البيرواني بحيواناته ونباتاته الخاصة ، وبوجوه هنود هضبة الانديز تطل علينا من خلال أبيات الديوان بسحنها التي لا تخطئها العين . غير أن استخدام فايخو لهذه الموضوعات كان مختلفاً عن استخدام بلديه « سانتوس تشوكانو » Jose Santos Chocano (١٨٧٥ - ١٩٣٤) ، وهو شاعر آخر من بيرو وكان يعتبر الناطق بلسان تمرد الهنود الأمريكيين على سادتهم البيض ، فقد اتخذ هذا منها مادة زينة أو حلية لأدب خطابي ذى كلمة مباشرة تهدف الى إثارة الحماسة أو الرثاء أو التعاطف . أما عند فايخو فهي عنصر جوهري أصيل ، ونحس عند قراءتنا لهذا الشعر بأن صاحبه عاش تلك الأجواء وتمثلها حتى صارت جزءاً من كيانه . ومن هنا أصبحنا نرى في ذلك الديوان الأول مزيجاً غريباً من الواقعية في تصويره لحياة الهنود في ريفهم البائس ومن الرمزية التي تستمد جذورها من روبن داريو ومن الشعر الفرنسي الموافق لآخر القرن التاسع عشر .

ولكن فايخو لا يقف عند هذا الفن التعبيري التصويري ، بل أن أبرز ما ميز شعره منذ هذا الديوان الأول هو تلك الشحنة التي تقبض النفس من التشاؤم وخيبة الأمل والمرارة والألم . وهو يعبر عن ذلك الشعور في أبيات من هذا الديوان يقول فيها انه ولد دون رغبة منه وأنه سيظل يبكي حتى ساعة موته ، وأنه يرثى لغيره ممن يقاسون في الحياة حتى أنه إذا رأى نفسه بمنجى

(٢١) خوليو إيريرا اى ريسيج Julio Herrera y Reissig (١٨٧٥ - ١٩١٠) أشهر شعراء الاتجاه الحديث في أورجواي . وقد اشتهر بنظرياته الجمالية التي كان يدعو فيها الى ارسنقراطية الفن واستغلاله على جماهير العامة . وقد ركز جهده - في اطار الاتجاه الحديث - على توليد الصور الغريبة المفرطة في الانغماس مما جعل لشعره ميسماً خاصاً أصيلاً وان كان قريب الصلة بالرمزيين الفرنسيين . ويعد ديوانه « مكاشفات على الجبل » قمة ما وصل اليه فن إيريرا اى ريسيج ، وفيه يصور لنا الشاعر حياة الريف الأورجواني تصويراً متمزج فيه الواقعية بالصور التخيلية التي نرى التشبيهات والاستعارات فيها تخرق كل مالوف .

من ضربات الحياة تولد عنده احساس بالاثم ، اذان الضربة التى اصابته غير انما كان هو المقصود بها اولاً فأخطائه . وقد أدى هذا « التضامن الانسانى » مع المعذبين فى الأرض بثيسر فايخو نيمبا بعد الى أن يصبح ثائراً سياسياً ، ثم انتهى به الى أن يعتنق العقيدة الشيوعية .

ومن أشهر قطع هذا الديوان تلك التى تحمل عنوان المجموعة نفسها : « الأبواق السود » التى كانت من بين ما انتخبناه من شعره (٢٢) .

أما الديوان الذى أعلن به فايخو ثورته الشعرية التى بلغ فيها غاية التطرف فهو الذى يحمل عنوان « تريلىث Trilce » (١٩٢٢) . والعنوان نفسه لفظ لا معنى له اخترعه الشاعر اختراعاً ، ربما ليعبر فيه عما هدف اليه من وراء هذه المجموعة التى تمثل انفجاراً عنيفاً طارت معه كل أشلاء التقاليد الشعرية . فالشاعر هنا ينشد حريته الكاملة . وإذا كان قد بدأ بتحرير شعره من الأوزان والقوافى فإنه هنا يمضى خطوات بعد ذلك ، فيحرر شعره من الأبنية اللغوية ، بل ومن المنطق أيضاً . حتى أصبحت قصائد هذا الديوان مجموعات من الصور البيانية والاستعارات: التى يذهب كل منها فى اتجاه دون أن ينظر بعضها الى بعض . ثم انها تتعاقب فى سرعة مذهلة لا تدع للقارئ فرصة لكى يلاحقها الا وهو لاهث مبهور الأنفاس .

جابريللا ميسترال :

« جابريللا ميسترال (Gabriela Mistral) هو الاسم المستعار الذى اصطنعته الشاعرة الشيلية « لوثيلا جودوى الكاياجا » Lucila Godoy Alcayaga » (١٨٨٩ - ١٩٥٧) التى كانت اول من ظفر بجائزة نوبل فى الاداب من قارة أمريكا اللاتينية (فى سنة ١٩٤٥) .

وقد كان منطلق جابريللا ميسترال فى شعرها هو الاتجاه الحديث ، شأنها فى ذلك كشأن معاصريها . غير انها تطورت بفنها الشعرى بعد ذلك اتجاهاً أظهر ما فيه هو التعبير عن التجربة الانسانية فى صدق واخلاص ، فى غير زخرف لفظى ولا اهتمام بالجرس الموسيقى . وقد صقلت نفسها تجربة حبها الفاشلة التى انتهت بانتحار حبيبها فجعلت شعرها مرآة صادقة لروحها وصرخة أليمة صادرة من أعماق نفسها ، ولعل أجمل ما يتميز به شعرها هو تلك البراءة التى تعبر عن نفسها فى غير تكلف ولا زينة . بل انها كانت من أول من أدخلوا فى شعرهم عبارات دارجة او عامية شائعة فى بيئة شيلى الريفية أو الفاظاً سجت نطقها لاعلى أساس ما ينبغى أن يكون وانما على أساس ما ينطق به الناس فى بلادها ، وكان ذلك أمراً غريباً مستنكراً لدى التقليديين المحافظين الحريصين على نقاء اللغة الاسبانية ، على أن جابريللا ميسترال استطاعت أن تفرض اتجاهها وتحمل الادباء والنقاد على احترامه والاعتراف به . كذلك كان من مظاهر تجديدها للشعر الاسبانى مزاجتها فى قصائدها بين أماريضى مختلفة وعدم التقيّد بقواعد العروض واستخدام القوافى الحرة .

ونحن نرى هذه السمات فى فن الشاعرة الشيلية منذ ديوانها الأول « آلام » الذى خصصت جزأه الثالث لكى تحكى فيه قصة حبها الذى وضع له الموت نهاية فاجعة ، وهو يبدأ بقصيدة « اللقاء » ، ونمضى فى قصائده التى تصور لنا فيها مراحل ذلك الحب والتى نرى فيه أيضاً تصاعد

المأساة حتى قصيدة « تساؤل » التي هي أشبه بمناجاة لربها تسأله فيها عن نوم المنتحرين وكيف تنسرب أرواحهم من أبواب جراحهم الواسعة حتى تخرق أجواء الفضاء صارخة مدعورة . وهي قصيدة رهيبة مخيفة يكاد الجسم يقشع لما تتلاحق به أسئلة الشاعرة المعذبة (٢٣) .

وإذا كان بعض الشعراء المعاصرين لجابرييلا ميسترال قد انطلقوا مثلها من الاتجاه الحديث ؛ إلا أنهم ساروا في محاولة التجديد الى أبعاد قصيدة من التعبير الرمزي أو السيريالي كما رأينا عند ثيسر فايخو ، فان جابرييلا ميسترال قد اتجهت الى بساطة التعبير ووضوح المعاني ، وقد كان ذلك كفيلاً بأن ينتهي بالشعر الى الفثائية والابتذال لولا أن جابرييلا ميسترال قد سكبت على شعرها من الصدق والحرارة ما طهره تطهيراً، وكان الشعر قد تحول عندها الى مسلك تصعد الروح في شعابه الوعرة القاسية حتى تنتهي الى قمة التعبير الصوفي .

خوان رامون خيمينث :

ونعود الى اسبانيا من جديد لكي نتابع فيها تطور الشعر بعد أن أصبح معين الاتجاه الحديث — ككل اتجاه يستنفذ طاقاته — منحدرًا الى الجفاف والنضوب . على أن تيار الشعر لم يتوقف أبداً . فقد عرف الشعراء — في بحثهم الدائب عن آفاق جديدة تعيد الحياة الى تلك الشعلة المقدسة كلما بدا أن لهيبها موشك على الانطفاء — كيف يتلمسون في أعماق أنفسهم ما يغذون به ذلك اللهب .

ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك الشاعر **خوان رامون خيمينث** Juan Ramon Jiménez (١٨٨١ — ١٩٥٨) الذي بدأ حياته الشعرية أيضاً منتحياً الى ذلك الاتجاه الحديث ، ولكنه لم يلبث أن نفّض عن نفسه ذلك الثوب ، وأقبل يستمد من قرارة روحه حساسية جديدة ظل يتطور بها على طول سني حياته في جهد مضن ، وكأنه عالم عكف على التجارب في معمله ، غير منقطع عن العمل الذي وهب كل طاقاته من أجله .

خوان رامون خيمينث رجل لا تكاد حياته تفسر لنا شيئاً من فنه الشعري . ولهذا فربما لم تكن هناك قيمة لتتبع ترجمة حياته وتكفي في ذلك بضعة سطور لا نراها تقدم كثيراً : فنقول انه ولد في « بالوس دي موغير Palos de Moguer » في منطقة ولبه Huelva في أقصى جنوب غرب الأندلس . وأكمل دراسته في « بورتودي سانتا ماريا » (شنتمرية الغرب كما كان يسميها العرب) ، وهوى التصوير في صباه ، كما أنه بدأ ينشر شعره منذ أن كان في الرابعة عشرة من عمره . وأكمل دراسته العليا للحقوق في جامعة اشبيلية ، ثم قدم الى مدريد في سنة ١٨٩٩ ونشر أول دواوينه الشعرية في سنة ١٩٠٠ ، وعاش في عاصمة اسبانيا خمس سنوات ، ولكنه عرف خلال هذه الفترة بانطوائيته وكرهيته للمنتديات والمجالس الادبية . ومن اسبانيا قام بعدة رحلات الى فرنسا وسويسرا وإيطاليا فضلاً عن سياحاته في داخل اسبانيا . ثم رجع الى قريته « بالوس » فلزمها سبع سنوات (١٩٠٥ — ١٩١٢) وبعد ذلك انتقل من جديد الى مدريد حيث ظل ثلاث سنوات . وفي ١٩١٦ سافر الى نيويورك حيث تزوج من الكاتبة « زنوبيا كامبروبي ايبار » التي أصبحت منذ هذا التاريخ ملهمته وذراعها الايمن في أعماله . وبعد إقامة اخرى في اسبانيا

(٢٣) من جابرييلا ميسترال انظر المقال الذي اخصصناه به في مجلة « المعرفة » ، دمشق العدد ٥٢ سنة ١٩٦٦ ، وقد الحقنا به عدداً من النصوص الشعرية .

هاجر نهائياً الى أمريكا ، فعاش فترة في الولايات المتحدة ، ثم استقر في بورتوريكو Puerto Rico حيث توفي سنة ١٩٥٨ بعد أن حصل على جائزة نوبل للآداب في سنة ١٩٥٦ .

ولعل أهم ما لعله يستفاد من هذه الترجمة هو ما يتصل بمولده ونشأته الاولى في الريف الأندلسي . . . في منطقة غنية بطبيعتها التي يلتقي فيها البحر بالأشجار والأزهار والمياه ، وبمناظرها المائجة بالأضواء والألوان والظلال وكل ما يهيج حدة الحواس . وانما نقول ذلك لأن هذه الطبيعة الأندلسية التي تفتحت عليها عيننا شاعرنا - والتي طالما أنطقت شعراء العرب قبل ذلك بقرون بشعر مفعم بمتع الحواس - قد انطبعت في شعر خوان رامون خيمينث حتى آخر سنى حياته ، وما أكثر ما ظل يذكرها وهو في مهجره الأمريكي في أسى وحنين .

وفيما عدا ذلك فان حياة رامون خيمينث الحقيقية هي شعره ، ولا نكاد نجد في تواريف الأدب أمثلة كثيرة لشاعر مثله يمتزج كيان حياته بشعره حتى لا يمكن الفصل بينهما ، بل تصبح حياته هي حياة كلمته . . . وربما كان أشبه الناس به في ذلك هو الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه (١٨٤٢ - ١٨٩٨) .

وقد بدأ رامون خيمينث حياته الشعرية منطلقاً من الاتجاه الحديث ، ولكن أثر هذا الاتجاه لم يستمر الا خلال الدور الاول من حياته ، بل في الإنتاج المبكر لهذا الدور ، اذ أنه ظل يعمل على التخلص من كل نفوذ خارجي ، حتى من نفوذ ذلك المذهب الذي طبع بواكير شعره ، متمسكاً بشخصيته المستقلة . ويجدر بنا أن نشير هنا الى أن شاعرنا أنفق حياته الطويلة كلها في التطور بشعره والارتقاء به في محاولة « تنقية نفسه » على حد تعبيره هو . وقد مضى هذا التطور خلال ادوار ثلاثة مرتبطة بعضها ببعض ارتباط مراحل النمو في حياة الكائن الحي :

١ - الدور الاول هو الذي يضم ما نظمه من شعر بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩١٧ ، وهو قدر كبير نشره الشاعر في ثمانية وعشرين ديواناً . وفي شعر هذا الدور ، ولا سيما في الدواوين الاولى ، نرى غلبة الجرس الموسيقي وقوة الاحساس بأجواء المناظر الطبيعية وما فيها من ألوان وظلال . وهذه الجوانب هي التي تربط بين خوان رامون خيمينث وبين الاتجاه الحديث ، غير أنه يتجه شيئاً فشيئاً الى تحويل العناصر البصرية الى تجريد الشعر من ألوانها الصارخة ، وكذلك الى استبعاد العناصر الموسيقية ذات الوقع الجهر ، في محاولة الى ما كان الشاعر يرى أنه « الشعر الخالص » . وهكذا أقبل على تشذيب عمله والقص من أطرافه . بل انه كان دائم التنقيح لشعره القديم في كل مرة ينشر فيها « مختارات » من شعره ، حتى لم تعد طبعة لاحقة لتلك المختارات تتفق مع الطبعة السابقة . ولو أننا قارنا بين الطبعات المختلفة لرأينا أن ما عمد خوان رامون خيمينث الى حذفه إنما كان بالذات هوتلك العناصر الصوتية واللونية التي كانت تعد جوهرية في شعر الاتجاه الحديث . ولكن خيمينث في بحثه عن « الشعر الخالص » رأى أنها عناصر زينة يجب أن تستبعد في سبيل الإبقاء على « جوهر الجوهر » و « خلاصة الخلاصة » .

ومع ذلك فان شعر خوان رامون خيمينث خلال هذه المرحلة الاولى - حتى بعد انتخال الشاعر نفسه له ، وكان مقصده قاسياً لا يرحم - لا يزال غنياً بالألوان والألحان (٢٤) . وهو وان كان يتفاوت ببساطة وتعقيداً في مفهومه بوجه عام ، فهو لا يفرط في التجريد افراط شعره اللاحق .

(٢٤) انظر القطعتين اللتين اخترناهما من ديوانه « اغان حزينة Arias tristes » (رقمي ١١ ، ١٢ من المختارات) .

٢ - وهذا الإفراط هو الذى نجده فى الدور الثانى من حياة خيمينث الشعرية ، وهو الذى يبدأ بسنة ١٩١٧ حينما نشر ديوانه «يوميات شاعر حديث العهد بالزواج Diario de un poeta recién casado» ، ويستمر حتى سنة ١٩٤٩ . وهنا نجده يتجه الى التبسيط - لا الى البساطة - والى الاقتصاد فى العناصر الشعرية وحذف كل ما يمكن أن يدخل فى باب الزينة الظاهرية أو الزخرف البلاغى . ولكن هذا الاتجاه انما كان بهدف تكثيف العصاراة الفنية فى شعره وتقطيرها الى أبعد حد ممكن ، وهكذا يتخيل ربة شعره وقد أتت اليه نقية لابسة ثوب البراءة ، فيحبها الشاعر ، غير أنها تشرع بعد ذلك فى التأنق ولا تزال حتى تصبح ملكة لها كنوز من فاخر الثياب ، ويرى الشاعر نفسه وقد كرهها دون وعى ، على أنها تأتي اليه بعد ذلك وقد تجردت إلا من ثوب براءتها القديم ، فيعود الى الإيمان بها ، ثم تخلع بعد ذلك هذا الثوب أيضاً وتبدو له عارية تماماً ، فيجن الشاعر بها جنوناً ويصبح أنها أصبحت له الى الأبد .

فى هذه القصيدة التى كانت من بين ما انتخبناه من شعر خوان رامون خيمينث (٢٥) يصور لنا الشاعر مفهومه من الشعر ، بل كأنه يحدد لنا تطور مساره الشعرى واتجاهه المتصاعد الى التجريد الكامل ، حيث يصبح الشعر هو الغاية المطلقة . . . هو « فراشة النور » التى تهرب من بين يديه كلما حاول الإمساك بها كما يقول فى قطعة أخرى (٢٦) .

٣ - وهكذا نمضى حتى نصل الى الدور الأخير من تطور فن خوان رامون خيمينث ، وهو الذى تعكسه دواوينه التى نشرها منذ سنة ١٩٤٩ حتى وفاته بعد ذلك بتسع سنوات . ويفتح هذا الدور ديوانه «الله العاشق والمعشوق Dios, deseado y deseante» (يونوس ايرس ١٩٤٩) . وهنا يصل خيمينث الى قمة ذلك العمل الذى استغرق حياته كلها ، وهو تجريد الشعر وتنقيته والوصول به الى ما كان يعتقد أنه « الشعر الخالص » .

والحقيقة أن المرء لا يملك بعد أن يقرأ هذا الديوان إلا أن يتساءل وقد استحوز عليه الدهول : ما الذى أراد خوان رامون خيمينث من هذه المجموعة من الشعر والنثر التى يضمها الكتاب ؟ .

يقول الشاعر فى تقديمه لعمله هذا : « أن تطور فنى الشعرى كله كان سلسلة من الجهود تسعى الى الالتقاء بفكرة الله . وقد وصلت اليها الى الإيمان به ضميراً واحداً عادلاً كونياً للجمال الذى يكمن فى داخل أنفسنا ويشيع فى خارجها فى الوقت نفسه » . ثم يقول : « أن القوى الثلاث المحركة لحياتى كانت هى : المرأة ، والعمل (يقصد العمل الشعرى) والموت (٢٧) » . وقد

(٢٥) انظر المختارات رقم ١٣ .

(٢٦) انظر المختارات رقم ١٤ .

(٢٧) لفظ « العمل » من الألفاظ التى تدور كثيراً فى حديث خوان رامون خيمينث عن نفسه وعن غاية حياته . ف « العمل » هو المحور الذى ستدور حوله حياة الشاعر بكل جزئياتها المادية والروحية ، وفى كل لحظة من لحظات وجوده . بل اننا نعتقد أن خوان رامون خيمينث لو استطاع لها من حياته كل تلك العناصر أو اللحظات التى تمرت عليه ولم تكن لها صلة مباشرة بخدمة « العمل » الذى وهب نفسه من أجله . بل لعله كان يتساءل : لماذا لا يحذف من العالم كله ومن الكون ومن التاريخ كل ما لم يكن له صلة بذلك « العمل » ؟ لقد كان « الشعر » فى مفهوم خوان رامون خيمينث هو « الهدف الحقيقى الأخير » للكون كله . وكل ما لا يتصل بالشعر فإنه من باب الزوائد والفضول التى يمكن الاستغناء عنها والتضحية بها بغير أدنى شعور بالندم .

انتهت هذه القوى الى أن أصبحت ضميراً واعياً قادراً على فهم هذه الحقيقة : وهى الى أى حد الهى يمكن أن يصل الانسان عن طريق إنسانيته». ومعنى هذا أن خوان رامون خيمينث فى نهاية المطاف قد وصل - عن طريق مسيرته الشعرية - الى ضرب من وحدة الوجود . غير أننا هنا لسنا بصدد الحكم على افكاره الصوفية أو اللاهوتية - اذا صح أن هذا من التصوف أو اللاهوت فى شىء - ، وإنما يهمنا العمل الشعرى أولاً وأخيراً. والحقيقة أن خلاصة ما وصل اليه الشاعر الاسباني الكبير بعد هذا الجهد الطويل فى تنقية شعره وتجريده كان شيئاً يخالف الشعر ، بل ويقف منه على طرف نقيض . ولنتأمل هذه الأبيات التى يختم بها أولى قصائد هذا الديوان، وهى قصيدة عنوانها « الشفافية يا رب ، الشفافية ! » :

« الشفافية يا رب ، الشفافية !

الواحد فى النهاية ، الله المعتاد الآن فى واحدى أنا (الواحد الذى يكمن فى نفسى) .

فى العالم الذى خلقته أنا بك ومن أجلك أنت « (٢٨)

هل فهم القارئ شيئاً من هذه الأبيات ؟ لا نظن ، مهما قيل فى تأويلها أو اعتصار ألفاظها . وسائر الديوان يمضى على هذا النسق من الغموض والتعقيد. وهكذا نجد أن كل هذا التطور الطويل الذى خضع له شعر رامون خيمينث على طول نصف قرن لم ينته الا الى تحطيم القيم الشعرية كلها . ونذكر بهذه المناسبة بيتين قالهما الشاعر فى مستهل حياته :

« لا تعد للمسها من جديد

فهكذا تكون الوردة »

غير أن خوان رامون خيمينث لم يلق بالالى تلك النصيحة التى كان هو صاحبها . فقد مضى فى بحثه المضنى عن النقاء والتجريد يلمس وردة شعره ويتحسسها مرة بعد مرة ، حتى أفسدها افساداً . والذى نرى فيه هو أنه كان يؤمن بالشعر والجمال (لا بالأبيات الشعرية ولا بالأشياء الجميلة) ، ففضى حياته فى محاولة « عزلهما » - كما يفعل الكيميائى حينما يحاول عزل المادة البسيطة - ، وذلك لكى يقدم منهما « خلاصة » نقية . غير أنه أخطأ الطريق ، فالغن لم يخلق لهذه التجارب التى تصلح لعمل الكيميائيين ، إذ أن الشعر والجمال لا يوجدان أبداً الا وقد تجسما فى مادة ، وتجريدهما عن تلك المادة أو تنقيتهما عن « الجسمية » لا يمكن أن يؤدى الا الى تدميرهما تدميراً .

(٢٨) نورد هنا نص الأبيات كما جاءت فى مجموعة المنتخبات الثلاثة التى قام بها خوان رامون خيمينث لشعره (Tercera antologia poetica) ط . مدريد ١٩٥٧ :

la transparencia, dios, la transparencia, / el uno al fin, dios ahora solito en lo uno mio / en el mundo que yo port ti y para ti he creado.

ونذكر أن هذا الديوان حينما نشر لأول مرة فى بونوس آيرس سنة ١٩٤٩ قد صدر بالاسبانية ومعه ترجمة فرنسية اقراها الشاعر . ونورد فيما يلى النص الفرنسى للبيتين الآخرين :

l'un à la fin, dieu habituel à présent dans l'un à moi / dans le monde que moi par toi et pour toi j'ai créé.

ولا نعتقد أن الترجمة الفرنسية تعين كثيراً على فهم النص الاسباني .

وكان هذا هو الطريق التي سار فيها خوان رامون خيمينث ، وهي نفسها الطريق التي سلكها الفن التجريدي في التصوير ... أي التي تنتهي في آخر المطاف الى المعاني المجردة أو التشكيلات الهندسية ، فاذا بها هدم للفن من أساسه سواء أراد الفنان أم لم يرد (٢٩) . واليوم اذا نحن قرأنا شعر خوان رامون خيمينث فاننا قد نعجب به كما نعجب بتحفة فنية جميلة الا أنها لا تصلح لشيء ، تماماً مثل ذلك « الاله » الذي « اكتشفه » خوان رامون في نهاية مسيرته ، فهو اله لاستعماله هو الخاص ، ولكنه لا يصلح لتعبد الآخرين ولا لحل مشكلاتهم ... هو اله بلا معنى ، تماماً مثل الشعر الذي عبر به صاحبه عن محاولة الوصول اليه .

وعلى كل حال فانه مهما قلنا عن فن خوان رامون خيمينث فان الذي لا شك فيه هو أنه من اعظم الشعراء الفنائين الذين ظهوروا في القرن العشرين . وقد يكون من بين شعراء الأجيال التالية له من يزنونه في القيمة المطلقة ، ولكن ليس بينهم من يوازيه في الأهمية التاريخية ، فقد شغل الناس بشعره في داخل اسبانيا وخارجها على طول أكثر من نصف قرن . وظل خلال هذا الزمن الطويل يُعد الاستاذ والموجه الأول . وهو بغير شك أبعد الشعراء الفنائين أثراً في العالم الناطق بالاسبانية ومن أعمق الشعراء المعاصرين دلالة في تاريخ الأدب الانساني .



الاتجاهات الطليعية :

« الاتجاهات الطليعية » تعبير فيه بعض الإبهام ، وذلك لعمومه اذ تدخل تحته اتجاهات وحركات فرعية كثيرة . والحقيقة هي أن هذه الاتجاهات التي سنرى ظهورها وما حققتها في العالم الناطق بالاسبانية كانت تعبيراً عن الرغبة في التجديد الشامل منذ العقد الثاني للقرن العشرين ، وهي رغبة تحولت الى ثورة سرت في الآداب الأوروبية جميعاً منذ السنوات التالية لانتهاه الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) . ولسنا نود الاسراف في تقدير أثر الحرب العالمية على ما أصاب الآداب من تجديد ، فقد كان ذلك مما تقضى به حتمية التطور ، وقد بدأت براعم بعض الاتجاهات الطليعية في التفتح قبل الحرب ، غير أن الذي لا ننكره هو أن الحرب العالمية انضجت ذلك التطور وأسرعت به .

كانت الرمزية الفرنسية - إحدى المعالم الكبرى في تطور الآداب الأوروبية - قد علمت الناس منذ أواخر القرن التاسع عشر أن الأدب ثورة مستمرة لا تتوقف ، ورغبة في التجديد لا تشبع ، وهامم الشعراء الفرنسيون الذين نهلوا أولاً من منابع الرمزية مثل **أبوللينير** (ت ١٩١٨) و **ريقردي** يطالبون بمزيد من الثورة ، فاذا بهم ينتهون الى تصفية الرمزية وان كانوا قد

(٢٩) نلاحظ أن تطور فن خوان رامون خيمينث كان موازياً لتطور فن معاصره وبلديه أيضاً بابلو بيكاسو (المالقي) ، فقد بدأ بيكاسو مصوراً تقليدياً حتى « اكتشف » التكعيبية في سنة ١٩٠٩ ، وكانت هذه هي المرحلة الأولى لتطور فنه اللاحق الذي حاول أن يصل فيه الى « التصوير المجرد » ، كما حاول خوان رامون خيمينث أن يصل الى « الشعر المجرد » منذ سنة ١٩٧١ . وقد أدى هذا بيكاسو الى ذلك الفن التجريدي القائم على تشكيلات هندسية في الفراغ مجردة عن « الجسمية » ، وانتهى ذلك به الى تدمير القيم الفنية للتصوير بما فيها قيم فن بيكاسو نفسه ، كما انتهى خوان رامون الى تدمير فن الشعر . والفرق بين الاثنين ان بيكاسو كان لا يجد بأساً في أن يعود بين وقت وآخر الى أسلوب فنه القديم المعتمد على قدر قليل أو كثير من التجسيم . اما خيمينث فانه لم يعد أبداً الى أسلوب شعره السابق على سنة ١٩١٧ . ومن هنا كان أكثر اتساقاً ومنطقية مع نفسه ومبادئه من زميله المصور الكبير .

استفادوا منها كثيراً من الدروس التى تلقوها على يديها . فهم لم يقنعوا بتحرير الشعر من قيود الشكل الخارجى وتقليدية القافية ، بل مضوا الى آخر الشوط ، فحرروه أيضاً من المنطق وعملوا على تجريد الشعر من قيود الزمان والمكان .

وفى ألمانيا ظهرت « الحركة التعبيرية Expressionism » على أيدى جودج تراكل وجودج هايم وايرنست شندالر ، وكانت تهدف الى ضرب جديد من التلقائية والنظرة المستنبطة ، وتتضمن أيضاً ثورة على كل ما تشتم منه رائحة التقليدية . وفى ايطاليا نادى الشاعر مارينيتى (المولود فى الاسكندرية سنة ١٨٧٦) منذ العقد الاول للقرن العشرين بمذهب جديد هو « المستقبلية Futurismo » أى أن يتجه الأدب الى المستقبل ، ويقطع كل صلة له بالماضى ، وأن يبحث عن وسيلة جديدة للتعبير تناسب تغير الحياة بفضل الاكتشافات والاختراعات العلمية ، مع رفض كل القواعد التركيبية والنحوية وتحرير الأدب من كل القيود الأكاديمية .

أما عالم اسبانيا وأمريكا اللاتينية فإنه لم يشترك اشتراكاً مباشراً فى الحرب العالمية ، بل كان موقفه منها موقف المتفرج ، ولكن ذلك لم يمنع تأثيره العميق بها وبذلك الحركات التجديدية التى انتشرت فى أعقابها . بل اننا نرى فى اسبانيا حتى قبل الحرب كاتباً مثل رامون جومث دى لاسرنا يتدع فناً جديداً يمكن أن نسميه بـ « السوانح » أو « الخواطر » (Greguerias) وهى عبارات قصيرة تقوم على التشبيهات وتوليد الصور الغريبة المجردة من كل هدف إلا البحث عن الفن الخالص . وفى ميدان الشعر رأينا كيف كان خوان رامون خيمينث يعمل منذ سنة ١٩١٧ على خلق فن جديد يوصله الى « الشعر المحض » .

كل هذه الاتجاهات ظهرت قبل الحرب العالمية أو أثناءها ، ولكن السنوات التى أعقبت نهاية الحرب شهدت تهيج هذه الحمى الثورية فى الفن وتحولها الى ما يشبه السعار ، وذلك أن تلك الحرب التى اجتاحت العالم أفقدت الناس ثقتهم فى منجزات الحضارة ، وفى تلك الفلسفة الوضعية وقوانينها العلمية التى كانت تملأ نفوسهم بالتفاؤل خلال القرن التاسع عشر ، وتجعلهم يتوهمون أن العلم سيوصل الإنسان الى درجة من التقدم والرفاهية لم يحلم بها من قبل . فإذا بهم يرون أن ذلك البناء الحضارى الذى كان يبدو متيناً ثابت الدعائم قد تصدع وأوشك على الانهيار . وتبع ذلك شك الناس فى كل تلك القيم والمفاهيم التقليدية التى ارتكزت عليها المؤسسات السياسية والاجتماعية ، منذ راوا فى مرارة انفجار العنف وتسلطه على تلك البلاد التى كانت تمثل أقصى ما وصل اليه العالم المتحضر من منجزات التقدم العلمى . ومع اهتزاز المفاهيم وتشوش الرؤية أصيب الناس بصدمة من خيبة الأمل ، وجرفتهم موجة من الشك فى مدى صلاحية تلك القيم الاجتماعية والخلقية المتواضع عليها من قبل ، بل تغلب عليهم شعور بتفاهة الحياة نفسها وقلة جدواها . وامتد هذا الشك المتشائم الى القيم الفنية والجمالية .

وهكذا أصبحنا نشهد فى أوروبا ما يشبه « الكرنفال » من المذاهب الجديدة التى كلما خرج بها أديب أو فنان أضاف إليها صفة المذهبية (-ism) ، ويجمع بين معظم هذه المذاهب أو « التقاليع » كونها ثورة تخريبية الطابع لكل القيم الموروثة عن حضارة القرن التاسع عشر ، ونذكر من أهم تلك المذاهب الجديدة : « الدادائية Dadaism » التى ظهرت منذ سنة ١٩١٦ على يد اليهودى الرومانى تريستان تسارا Tristan Tzara ، وكانت تنادى بأدب يقوم على تحطيم القيم اللغوية التقليدية بأبنيتها وتراكيبها ومنطقها، وكلمة « دادا » نفسها التى ينسب اليها المذهب

لفظ اخترع اختراعاً ، وهو لا يؤدي أى معنى ، وإنما هو يرمز الى ذلك الأدب الجديد الذى لا تترايط فيه الكلمات ، بل تصدر عن غير وعى ولانظام كما تخطر للانسان فى وعيه الباطن دون أن يشترط فيها أن تؤدي معنى .

ومهد هذا المذهب الطريق الى ظهور السريالية ، كما أسهمت فيها كذلك محاولات التجديد التى اضطلع بها من قبل أبوللينور وريفردي . وكان الاعلان عن ظهور المذهب الجديد فى ذلك البيان الذى أصدره أنثريه بريتون André Breton فى سنة ١٩٢٤ (Manifeste du surréalisme) ، وهو يقوم على أن الشعر ينبغى أن يكون تعبيراً « آلياً » تلقائياً عن تلك العوالم القائمة الباطنة التى تكمن تحت الشعور الواعى والتى كانت هدفاً لأبحاث فرويد واتباع مذهبه من العلماء النفسيين . وتمهد الحركة الجديدة من بعد نفر من كبار الادباء الفرنسيين على رأسهم الشاعران لوى أراجون وبول ايلوار .

وقد رأينا أن اسبانيا وبلاد أمريكا اللاتينية لم تكن بمعزل عن هذه الحركات الثورية الأدبية التى كانت تضطرب فى عالم ما بعد الحرب العالمية . وفى حدود سنة ١٩٢٠ بدأت فى العالم الناطق بالاسبانية حركة أدبية جديدة دعاها أصحابها « الماورائية Ultraismo » وكانت تدعو الى الذهاب الى أبعد ما يمكن أن يتصور (Ultra) ... الى أبعد من الحقيقة الواقعة كما جرى « العهد الماضى » على تصويرها . وهو مذهب يسير فى خط مواز للمستقبلية الإيطالية التى أسلفنا الإشارة إليها ، فكلا المذهبين يدعو الى هدم كل آثار الماضى . وكانت حملة هؤلاء على ما أسموه بالماضى لا تستهدف الماضى البعيد وحسب ، بل لعل ردود فعلهم ضد الماضى القريب كانت أعنف كثيراً فى مهاجمته . وكانت هذه الحركة قصيرة العمر ، غير أنه قد تولدت منها حركات أخرى كثيرة كانت أكثر فعالية وأقوى تأثيراً فى حياة الشعر الاسباني .

ومن جديد نرى هنا أن أقوى صوت ينادى بالتجديد من بين تلك المدارس الطليعية الجديدة كان صوتاً من إحدى جمهوريات أمريكا اللاتينية ، ونعنى به الشاعر الشيلي فيشتنى أويديوبرو Vicente Huidobro (١٨٩٣ - ١٩٤٨) . ولم يكتف هذا الأديب بمجرد تكييف الواقع حسب مزاج الشاعر ، بل طالب بما كان يسميه « خلق مملكة جديدة للكون » : مملكة يستخرج الأديب أو الفنان مادته الخام منها ، فنظرية الفن عنده تقوم على أنه ليس تقليداً أو محاكاة لظواهر الطبيعة المخلوقة ، بل هو « خلق » ظواهر جديدة يمكن أن يضيفها الفنان الى الطبيعة . ومن هنا سمى المذهب الجديد « الإبداعية أو الخلقية Creacionismo » . وقد عبر عنه أويديوبرو فى قوله : « ان الشاعر هو الذى يخلق قصائده كما تخلق الطبيعة الشجر » ، وقوله فى ديوانه « الفن الشعرى » :

« على بيت الشعر أن يكون مفتاحاً

يفتح ألف باب

وعلى الشاعر أن يحول كل ما يقع عليه نظره الى خلق جديد .

لماذا تتغنون بالوردة أيها الشعراء ؟

بل عليكم أن تجعلوها تتفتح فى شعركم ! ... »

وكان أول خروج لاويدوبرو بمذهبه الجديد في حديث القاه في بوينوس آيرس (الأرجنتين) سنة ١٩١٨ ، ثم أقبل الشاعر الشيلي الى اورباميشراً بمذهبه ، فأقام مدة في باريس وثق خلالها صلاته بالشعراء الطليعيين هناك ، ولا سيما بيرريقردي . ثم انتقل الى مدريد ، فالتف به نفر من شعراء الشباب لعل أبرزهم وأبقاهم أثراً هو خيراردو دييجو .

وقد عمت هذه الرغبة المسعورة في التجديد كل أنحاء البلاد الناطقة بالاسبانية في أمريكا ، والحق أن كثيراً من هذه الحركات الأدبية الثورية كان أشبه بفقايع الصابون لا تظهر حتى تختفى ، وتجاوز بعض المجددين كل حد معقول في التطرف ، ففي كوبا مثلاً ظهر شاعر هو ماريانو بروي Mariano Brull (١٨٩١ - ١٩٥٦) اخترع مذهباً جديداً في الشعر سماه « الخيتانخافورا Jitanjafo » - وللحق نقول انه لم يفعل ذلك الا من قبيل المزاح وتزجية الفراغ - ، وهو مثل اللفظ الذي سُمي المذهب به القصيدة التي تخلو من الألفاظ ، بل هي مقاطع متعاقبة بلا معان ، وجمالها ناتج فقط عن الجرس الموسيقي لتلك المقاطع .



« الشعر الأسود » في جزر الكاريبي :

راينا كيف كان البحث عن الأصالة واستكشاف أساليب تعبيرية جديدة هما الشغل الشاغل للفنانين والادباء منذ أوائل القرن العشرين ، حينما كانت الأساليب القديمة والصيغ الجمالية تبدو وكأنما قد استهلكت ونضبت معيها . ووافق ذلك في أمريكا اللاتينية شعور كان يقوى يوماً بعد يوم بضرورة البحث عن مقومات شخصيتها المستقلة ، وتلمس جذورها الضاربة في أعماق التاريخ قبل الاستعمار الاوربي الأبيض .

ونحن نعلم أن استعمار أمريكا اللاتينية كان يختلف عن استعمار أمريكا الشمالية : فالبيض في شمال القارة كانوا قد عملوا منذ وطئت أقدامهم أرضها على إبادة الأجناس الهندية واستئصال شأفتها . أما الاسبان والبرتغاليون فانهم اختلطوا بتلك الأجناس ، وتولدت من ذلك مجتمعات هجينة تتفاوت درجة الاختلاط في دمائها بين شعب وآخر ، فنسبة الدماء الهندية عالية في بلاد مثل المكسيك وجمهورية أمريكا الوسطى والشاطر الشمالى والأوسط من أمريكا الجنوبية مثل البرازيل واكوادور وبوليفيا وبيرو ، بينما تعرض الهنود في الطرف الجنوبى من القارة (شيلي والأرجنتين واوجواى) لحملات إبادة شبيهة بما حدث في أمريكا الشمالية ، مما جعل العنصر الأبيض هو الغالب عليها .

وفضلاً عن هذه الأجناس الهندية القديمة كان المستعمرون البيض قد عملوا منذ أوائل القرن السابع عشر الميلادى على استجلاب مجموعات كبيرة من السود من وسط القارة الافريقية وغربها لى يعملوا عبيداً في حقول أمريكا الشاسعة . وكان السبب في استجلاب هؤلاء العبيد هو أن كثيراً من الأصوات قد ارتفعت محتجة على الاستغلال الذى تعرض له الهنود ، واستجابت السلطات المستعمرة لتلك النداءات « الإنسانية » ، فقررت أن « تريح » الهنود من نير العبودية ، وذلك بأن تستورد من المستودع الافريقى الفنى مئات الالوف من أولئك الرجال

الأقوياء الصبورين على العمل ، ممن لم تكن هناك مثونة في استغلالهم على أبشع نحو ، وتركز معظم هؤلاء العبيد في الأجزاء الغربية من القارة ، ولاسيما في البرازيل وجزر بحر الكاريبي مثل كوبا وبورتوريكو وهايتي وغيرها من جزر الأنثيل ، حيث كان الهنود قد استؤصلوا تماماً .

وبمرور الزمن أصبحنا نرى في هذه المنطقة مجتمعا مخلطا بين البيض والسود ، مجتمعا نجد فيه تدرج الألوان من أنصعها بياضا الى احلكها سودا ، وان كان اللون الاسود قد غلب على مناطق كاملة مثل هايتي وترينيداد - توباغو . بل امتد ذلك الى جنوب الولايات المتحدة حيث استقر العبيد السود في مزارع القطن الفسيحة ، مما أدى بعد ذلك الى ظهور مشكلة اولئك الأمريكيين السود التي أصبحت من أخطر المشكلات الحادة في مجتمع الولايات المتحدة اليوم .

وبهذا دخل الافريقي الاسود عنصرا ثالثا في تكوين المجتمع الأمريكى يلى الاوربى الابيض والهندي الاحمر ، وتنوعت أجناس هؤلاء الافريقيين والمناطق الأصلية التي قدموا منها ، فقد استجلبت مجموعات كبيرة من قبائل « اليوروبا » (وموطنهم الأصلي هو جنوب شرقى نيجيريا) والبانو (من وسط القارة الافريقية وجنوبها) ، وأصبحت هذه العناصر هي الغالبة على تكوين السكان في جزر كوبا وبورتوريكو وسانتو دومنجو ، وقبائل داهومى هي التي عمرت هايتي ولوزيانا في أمريكا الشمالية ، وقبائل الاشانتي المجلوبة من ساحل الذهب (غانا اليوم) هي التي استقرت في كثير من جزر الأنثيل وفي مستعمرة غيانا البريطانية ، فضلا عن ولاية فرجينيا الأمريكية .

ولكن هؤلاء السود - وان كانوا قد اندمجوا في المجتمعات الأمريكية الجديدة فأصبحوا يدينون بدينها ويتكلمون لفتحها - ظلوا متمسكين بكثير من تقاليدهم ومعتقداتهم وأوضاع حياتهم المتوارثة عن أجدادهم ، وزادهم ارتفاع مستواهم المعيشى والثقافى بحكم مرور الزمن حفاظا على شخصيتهم ورغبة في التعبير الأصيل عنها . ووافق ذلك انبرز في القارة الاوربية اتجاه الى الاهتمام بشئون افريقيا وحضارتها البدائية وتراثها الشعبى ، وكأنما وقع الفنانون والمفكرون من كل ذلك على كنز جديد لم يستثمر بعد ، فأقبلوا عليه يستوحون منه ، فييكاسو يقلد ذلك الفن الافريقى في عدد من لوحاته ، وأندريه جيد يختص رحلته الى الكونفو بكتاب ينشره في سنة ١٩٢٧ ، والموسيقى السوداء - موسيقى الجاز - تفز والولايات المتحدة ، وهكذا تحمل كل ألوان الفنون الاوربية والأمريكية سمات هذا التأثير الأسود .

كل هذا أدى الى ازدياد اعتداد العناصر الافريقية في أمريكا بأصولها وتراثها وشخصيتها المستقلة ، وانعكس ذلك على أدب أمريكا اللاتينية ، ولا سيما في تلك المناطق التي غلبت الاصول الافريقية السوداء على تكوين شعوبها . وكان بدء هذه الظاهرة التي تولد عنها ما يعرف باسم « الشعر الأسود » في حدود سنة ١٩٢٥ ، فأصبحنا نرى مجموعة من الشعراء - اتاحت لهم بعد ذلك شهرة كبرى في أمريكا وخارج حدودها - يكادون يتخصصون في هذا الموضوع : موضوع الاسود وما لاقاه من ظلم السادة البيض ومعتقداته وتقاليدته وحياته ، وكان من وجوه الطرافة في شعرهم استخدامهم لكثير من الالفاظ الافريقية ، أو الأصوات التي ليس لها معان ولا دلالات ، وانما هي لتصوير تلك الانغام الموسيقية التي ترافق اغانيهم وصلواتهم .

نيكولاس جيين :

ولم تمض سنوات حتى أصبحت كوبا - كبرى جزر الأنثيل - مركزاً لهذا اللون الجديد من الشعر ، وتليها بورتوريكو سانتو دومينجو . ولعل أبرز شعراء هذا الاتجاه وأعلامهم صوتاً في أمريكا اللاتينية اليوم هو الكوبي نيكولاس جيين Nicolas Guillén . وهو من أصل مؤلد شأن كثير من أبناء الجزيرة . ولد سنة ١٩٠٢ وبدأت مواهبه الشعرية في التفتح منذ صباه المبكر ، وشرع في دراسة الحقوق ، ولكنه ترك الدراسة وتفرغ للشعر . وفي سنة ١٩٣٠ نشر أول دواوينه الشعرية ، ثم نشر ديوانه الثاني في السنة التالية ، فذاع صيته وتوطدت مكانته في الأوساط الأدبية ، وقد عرف منذ شبابه باتجاه يساري واضح انتهى به الى الانضمام الى الحزب الشيوعي والى معالجة الموضوعات الاجتماعية والسياسية المستمدة من أوضاع السود وحياتهم البائسة في ظل التفرقة العنصرية التي كانت مفروضة في كوبا خلال تلك السنوات . وقد لقي نيكولاس جيين كثيراً من العنت والاضطهاد أثناء حكم الدكتاتور باتستا الذي أطاحت به ثورة فيدل كاسترو سنة ١٩٥٩ . ومنذ هذا التاريخ أصبح جيين شاعر الثورة الكوبية الناطق بلسانها المشيد بمنجزاتها ، وما زال حتى اليوم وفيما لتلك الثورة التي كان من المبشرين بها ، والمقاتلين في سبيلها ، وهو يلقي من جانب الحكومة والشعب ما هو جدير به من تكريم . وقد رشحته الأوساط الأدبية خلال السنوات الأخيرة لنيل جائزة نوبل ، وكان قد ظفر من قبل (في سنة ١٩٥٤) بجائزة ستالين للسلام .

كان أول دواوين جيين يحمل عنوان « تنويعات صوتية Motivos de son » (١٩٣٠) . وكل موضوعات هذا الديوان مستمد من حياة الزنجي الكوبي ، فنرى فيه تعبيراً عن حياته اليومية ومشكلاته الصغيرة والكبيرة وغراميات ومشاعره وآماله وآلامه ، وما يقاسيه من اذلال ، وما يضطرم في نفسه من رغبة في الثأر ، في تعبير متمزج فيه الواقعية بالشاعرية الغنائية ، فالزنجي هو بطل هذا الديوان ، ولكنه ليس من نوع أبطال الأساطير الملحمية ، بل هو انسان يجمع الى فضائل كل ما يراه الشاعر فيه من عيوب ونقائص هي وليدة الظروف التي تكتنفه .

وثاني دواوينه هو « سونجورو كوسونجو Songoro Cosongo » (١٩٣١) (وهما لفظان ينتميان الى هذا النوع من المقاطع التي لا معنى لها وان كانت موحية بالموسيقى الزنجية) وفيه يواصل اتجاهه السابق وان كان على نحو من المقدرة والتأثير فاق كل ما نشره من قبل ، وبحق رأى الشاعر المفكر الاسباني اونا مونو في هذا الديوان « فلسفة » بل ديناً كاملاً للسود في كوبا » ، وقد عرف « جيين » كيف يبرز لنا في هذه المجموعة مدى ما في ذلك التراث الشعبي الافريقي الكوبي من جمال ساحر يفعم الروح والحواس . على أن طابع تلك الأشعار لا يزال غنائياً ، وعناوين كثير من مقطوعات الديوان تحمل أسماء الحان زنجية مما يدل على أنه نظمها حتى تصبح أغاني راقصة .

- وفي سنة ١٩٣٤ ينشر نيكولاس جيين ديوانه الثالث « جرر الهند الغربية ليمتد West Indies, Ltd. » . والعنوان مكتوباً هكذا بالانجليزية يوحي بما أراده الشاعر من تصوير مدى سيطرة الاستعمار الأمريكي على جزر الأنثيل . فطابع الاحتجاج السياسي والاهتمام بمشكلات البلاد الاجتماعية ولا سيما مشكلات الطبقات الفقيرة المتهنة أغلب على هذا الديوان منها على الدواوين السابقة . وتشيع في شعره هنا سخيرية مريرة تمضي حزينه متمرده ، وهو

تمرد يبدو مستسلماً لشقائه في قدرية وصبر؛ الا انه لا يلبث أحياناً أن يتفجر في ثورة عارمة منادياً بتحرير البلاد من نير الاستعباد الأجنبي، وتحرير الشعب الأسود من المتصرفين في مصيره من قادة الرأسمالية المتعاونين مع الاستعمار الأمريكي .

وتتضح هذه السخرية المريرة في القصيدة الاولى التي كان عنوانها عنواناً للديوان كله (٣٠) . وقد تعمد الشاعر أن يسمى بلاده بالاسم الاستعماري القديم منطوقاً بالانجليزية « جزر الهند الغربية West Indies » ، ثم أتبع الاسم باختصار كلمة « ليمتد » (Ltd.) لكي يصور ما آلت اليه كل هذه المنطقة من جزر الأنتيل : شركة احتكارية « محدودة » يستثمرها السادة أصحاب رؤوس الاموال الأمريكيون . ثم يرسم لنا الشاعر لوحة حزينة قاتمة لكوبا في لمسات خاطفة : أرض دورها مقصور على أن تنتج جوز الهند والتبغ والقصب لكي يحوله أصحاب الاموال الأمريكيون الى ذهب يجري بين أيديهم ، وأما أهل البلاد فهم دائماً في فقر مدقع . ويمضي الشاعر فيتحدث عن الأجناس والألوان التي تضطرب في الجزيرة ، ولكن الجميع في الذلة سواء ... هي ألوان « رخيصة » لا قيمة لها ولا وزن : الأبيض يظن في نفسه نبيل المحتدل لانه انحدر من سلالة المستعمرين الاسبان ، ولكنه في قرارة نفسه يشعر بضعته ، اذ هو لا يعدو أن يكون من نسل أولئك القراصنة الذين أتى بهم كولمبس حينما فتح الجزيرة ، والأسود « مقلد القروء » ... بل الجزيرة كلها ليست الا قرداً يتوثب لكي يتلهى به السادة السياح وهو يتكلم بالانجليزية ولكن انجليزيتها لا تعدو أن تكون كلمة « نعم » يرددها في ذلة وخنوع ، هي انجليزية القواد

« ذى القوائم الأربع » الذي يرافق السائح الأمريكي القادم من تاهيتي أو من سيبول ، انجليزية المهرج الذي يحاول أن يحتفظ بتوازن معيشته على جبل واه ، وهو لا يعرف أنه قد سقط فعلاً الى الحضيض . ومع ذلك فان كوبا بلد لم يحرم من أي شيء : فيه معولون ومصارف ومضاربو « بورصة » وكل ما يوحى بالأخذ بأسباب الحضارة الحديثة : أطباء ومحامون وصحفيون ، بل فيه أحزاب سياسية ينصب زعماءها قاماتهم لكي يبدأوا خطبهم العصماء بقولهم : « في هذه اللحظات الحرجة ... » . ولكن ما وراء كل ذلك ؟ ما وراء هذه الحلل البيض المنشأة ؟ التخلف المهين والذلة الدليلة ... في داخل كل حلة من تلك الملابس الأنيقة رجل بدائي لا يزال يعيش في عصر الغابة ، قصاره ان يستر عورته بخرقه !! .

وتمضي القصيدة على هذه الوتيرة نابضة بالسخط والتهكم اللاذع المرير . ومعظم قصائد الديوان من هذا النوع يتناول فيها جوانب عديدة من حياة كوبا أو جاراتها من جزر البحر الكاريبي . على أن الشاعر يعود بين وقت وآخر الى تصوير بعض النواحي الفولكلورية من حياة زنوج كوبا ، وتمثل هذا اللون قصيدته « سنسمايا Sensemayá » (٣١) (وهي كلمة مخترعة لا معنى لها ، ولكنها توحى بلفظ « يمانايا Yemanaya » وهو اسم آله وثني قديم من آلهة قبائل اليوروبا الكوبية ذات الأصل النيجيري) . والقصيدة مستوحاة من رقصات الزنوج في إحدى حفلاتهم الدينية التي تمتزج فيها الصلوات الكاثوليكية بالطقوس الوثنية والطوطمية القديمة ، مع ما يرافقها من قرع الطبول أو دق الدفوف أو صليل كرات « الماراكاس » . أما هذه الحفلة الدينية

(٣٠) انظر القطعة رقم ١٥ .

(٣١) ترجمنا المخطوكتين الأوليين من هذه القصيدة . انظر المختارات رقم ١٦ .

المشار إليها في القصيدة فهي عيد يحتفل به زنوج كوبا ويسمونه « قتل الأفعى » ، والأفعى هي رمز الأرواح الشيطانية الشريرة عندهم . ونرى في أول القصيدة وخلالها كلمات لا معنى لها متشابهة المخارج مترددة في رتابة كأنها دق الطبول في الغابة ، وقيمة هذه الألفاظ كما ذكرنا إيقاعية موسيقية لا أكثر ولا أقل :

« مايومبى بومبى مايومبى
مايومبى بومبى مايومبى
مايومبى بومبى مايومبى » ... وهكذا .

ولعل هذا هو الذى جعل شعر نيكولاس جيين مغنياً بأن يلحن ويغنى ، فتلقفه الملحنون والموسيقيون والغنون ، ومعظم المشتغلين بهذه الفنون في كوبا وجزر الأنثيل من السود ، فأدوه في الحان راقصة قدر لها ذبوع شعبى هائل في جميع أنحاء العالم الناطق بالاسبانية ، بل وخارج هذا العالم أيضاً .

وفي سنة ١٩٣٧ زار نيكولاس جيين اسبانيا بعد انقضاء سنة من بدء الحرب الأهلية ، ولنا أن نتوقع وقوفه الى جانب القوات الشيوعية التى منيت بالهزيمة في نهاية الحرب ، شأنه في ذلك كشأن شاعر أمريكي آخر هو بابلو نيرودا الذى سوف نتحدث عنه فيما بعد . وقد كان من ثمرات تجربته في اسبانيا قصيدته الرائعة : « اسبانيا : قصيدة في أربعة آلام وأمل واحد Espana ; poema en cuatro angustias y una esperanza

(بلنسية ١٩٣٧) ، ولعل من أجمل أجزاء هذه القصيدة « الألم الرابع » وهو مرثية تهنئ النفس لفيدريكو غرسية لوركا . وكانت صلة جيين قد توثقت من قبل بلوركا حينما قام هذا بزيارة كوبا بعد رحيله عن نيويورك سنة ١٩٣٠ وفي سنة ١٩٣٧ أيضاً نشر جيين ديوانه « أغان للجنود » والحن للسياح Cantos para soldados y sonos para turistas « (المكسيك) ، وهو كذلك سياسى الطابع ، وأبرز ما فيه مهاجمته للولايات المتحدة في عديد من القصائد ثم الخطاب الذى وجهه الى موسولينى بمناسبة الحرب التى شنّها الدكتاتور الايطالى ضد الحبشة ، ونرى فيه كيف ينفض العرق الافريقى في روح نيكولاس جيين ، فيعلن تضامنه مع الحبشة وتنديده بالاستعمارين الغزاة .

وفي سنة ١٩٤٧ ينشر شاعرنا الكوبى ديوان « اللحن الكامل » (بوينوس آيرس) حيث تختلط الموضوعات السياسية والاجتماعية بالفنائية . ومن أجمل قصائد هذا الديوان قصيدة « عرق وسوط Sudor y látigo » (٣٢) ، وفي كلماتها القليلة التى يتكرر فيها لفظ العرق والسوط على نحو رتيب نرى الشاعر يودعها صرخة تمرد تنتهى بثورة عارمة يخرج منها العبد وقد تخضب بدماء سيده . فالقصيدة ليست الا صيحة انتقام واخذ بالثأر ينتصف فيها العبد من سيده الذى طالما استذله ووطئ كرامته ، وكأنه يبشر فيها بقرب بزوغ فجر الثورة . ونجد مثل هذا الارهاص بالثورة الكوبية التى كانت تختمر آنذاك في ديوانى جيين « الحمامة ذات الطيران الشعبى La paloma de vuelo popular » و « مرثى Elegias » (١٩٥٨) ، وفي الديوان الأخير يرثى بعض من استشهد في سبيل الثورة على يد الدكتاتور باتستا .

اما بعد نجاح الثورة ووصول فيدل كاسترو الى الحكم فان شعر جيبن أصبح مفعماً بالتفاؤل والاعتزاز بالنصر والتمددح بمنجزات الثورة كما نرى في ديوانيه « عندى Tengo » و « قصائد غزلية Poemas de amor » (١٩٦٤) .

وخلاصة القول أن نيكولاس جيبن - فضلاً عن كونه خير ممثل لما يدعى بالشعر الأسود - قد استطاع أن يودع تصويره لحياة السود في كوبا مضموناً اجتماعياً وسياسياً جعله في طليعة الشعراء الثوريين في هذا القرن .



جيل ١٩٢٧ :

ونعود الى الشعر في اسبانيا ، فنلاحظ أن تلك الفورات التجديدية أو الثورية التي اضطربت في العالم الاسباني منذ أوائل القرن العشرين بكل ما كان فيها من تناقض وفوضوية ، وبكل ما لحقها من تقحم أدعياء التجديد ومزيفيه - قد آتت في النهاية اكلاها ، فأثرت تجاربها الشعر الاسباني وأخصبته ومدت خيرها عليه ، وما كان أشبه تلك الحركات بمياه السيل العارمة : تكون بدايتها مخربة إبان عنفوانه وتدفقه ، فتقتلع الزرع ، وتغير على القرى ، وتفسد الحرث والنسل ، ولكن المياه لا تلبث أن تنتظم في مجاريها ، فتجدد الخصب في الأرض ، وتعود في النهاية خيراً وبركة .

ولعلنا لا نعدو الصواب اذا قلنا ان هذه الأكل قد بدأت ثمارها في الظهور في سنة ١٩٢٧ . وانما حددنا هذه السنة بالذات لأن معظم هذا الجيل من الشعراء الذين أصبحوا أبرز معالم الشعر الاسباني المعاصر خلال السنوات الأربعين الماضية (وكانت مواليدهم حوالي سنة ١٩٠٠) - كانوا قد ظهروا في صفة مجموعة متقاربة الميول والمشارب في سنة ٢٧ هذه ، اذ كان المؤذن بظهورهم ذلك الاحتفال الكبير الذي نظمته شعراء اسبانيا بمناسبة الذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشاعر القرطبي « لويس دي جونغورا » (١٥٦١ - ١٦٢٧) (٢٣) . فقد كان هذا الاحتفال أشبه بمظاهرة أدبية ضخمة ألفت ما بين شعراء الاتجاهات الطليعية الجديدة ، ونظمت عقدهم في مسلك واحد ان لم يكن في مذهب متسق متجانس . والحق أن عدد الشعراء الذين ظهروا في هذا التاريخ بالغ الضخامة وأن انتاج أكثريتهم على أعظم درجة من الجودة والتنوع . ولسنا نبالغ اذا قلنا ان النهضة الشعرية في اسبانيا على أيدي أبناء هذا الجيل لا تقل عن تلك التي راتها البلاد خلال ما يدعى بالعصر الذهبي (القرنين السادس والسابع عشر) . وما زال الانتاج الشعري لهذا الجيل هو الذي يغذى قراء الشعر ومحبيه في العالم الناطق بالاسبانية حتى اليوم . ولما كان استقصاء هذا الانتاج والحديث عنه مما لا تفي به هذه الدراسة فاننا سنكتفي بالحديث عن شاعر واحد يمثل ذلك الجيل ، هو : غرسييه لوركا ، والواقع أن فيمن تركنا الحديث عنهم من لا يقلون قيمة وخطراً عنه - ولنشر فقط الى أسماء بيدرو ساليناس Pedro salinas (١٨٩٢

(٢٣) عن لويس دي جونغورا اي أرجوتي Luis de Gongora y Argote (١٥٦١ - ١٦٢٧) انظر ما سبق ان كتبناه في مقال « الفن القصصي » ص ٦٩٢ .

١٩٥١ -) وخورخي جين Jorge Guillén (ولد سنة ١٨٩٣) وفيثنتي اليساندري Vicente Aleixandre وداماسو ألونسو Damaso Alonso (وكلاهما ولد سنة ١٨٩٨ ، ولويس ثرنودا Luis Cernuda (١٩٠٤ - ١٩٦٣) وخيراردو ديجو Gerardo Diego (ولد سنة ١٨٩٦) ورافائيل البرتي Rafael Alberti (ولد سنة ١٩٠٢) - ولكن حدود هذا المقال لا تسمح بالحديث المفصل عن كل هؤلاء .

فيديريكو غرسية لوركا :

ولد فيديريكو غرسية لوركا في قرية «فونتي فاكيروس Fuente Vaqueros» (أى عين البقارين) من أعمال غرناطة في سنة ١٨٩٨ من أسرة ميسورة ، ودرس في كليتي الآداب والحقوق بجامعة غرناطة ، ثم انتقل الى مدريد وهو في سن العشرين ، وسرعان ما سطع اسمه في أوساطها الأدبية منذ أن نشر أول كتبه « انطباعات ومناظر Impresiones y Paisajes » (غرناطة ١٩١٨) . أما أول دواوينه الشعرية فهو كتاب « القصائد Libro de Poemas » (مدريد ١٩٢١) ، ثم « قصيدة الغناء الأندلسي Poema del cante jondo » ويليهِ ديوان « أغاني Canciones » (١٩٢١ - ١٩٢٤) . وفي سنة ١٩٢٨ نشر «الديوان الفجرى El romancero gitano » الذى وطد شهرته في عالم الشعر . وفي السنة التالية (١٩٢٩) سافر الى الولايات المتحدة، ف قضى نحو سنة ونصف في نيويورك دارساً في جامعة كولومبيا، ومنها عرج على كوبا حيث قضى شهوراً من سنة ١٩٣٠ قبل أن يعود الى اسبانيا . وكان ثمرة تجربته في الولايات المتحدة ديوان « شاعر في نيويورك Poeta en Nueva York » (١٩٣٠ - ١٩٢٩) . وفي ١٩٣٥ نشر مرثيته لمصارع الثيران اجناثيو سانتشت ميخيئاس Llanto por Ignacio Sanchez Mejias . « وفي السنة التالية ينشر آخر ما طبع من دواوينه في حياته وهو « ست قصائد جليقية Seis poemas Galegos » . ثم نشرت بعد وفاته مجموعته الشعرية الأخيرة « ديوان تماريت Divan del Tamarit » .

واشتغل غرسية لوركا بالمرح أيضاً منذ شبابه المبكر ، فنشر في سنة ١٩١٩ روايته « شؤم الفراشة El Maleficio de la mariposa » ثم « ماريانا بينيدا Mariana Pineda » (١٩٢٥) ، و « الاسكافية العجيبة La zapatera prodigiosa » (١٩٣٠) ، و « حينما تمر خمس سنوات Asi que pasen cinco anos » (١٩٣١) ، و « زفاف الدم Bodas de sangre » (١٩٣٣) ، و « يرما Yerma » (١٩٣٤) ، و « السيدة روسيتا العازبة Dona Rosita la soltera » (١٩٣٥) ، وأخيراً « بيت برناردا ألبا La casa de Bernarda Alba » (١٩٣٦) .

وقد قضى غرسية لوركا الشهور الأخيرة من حياته في مدريد ، وهو في عمل محموم ، فقد كان يستعد لتقديم آخر مسرحياته « بيت برناردا ألبا » على المسرح ، وكان يعمل في مسرحية أخرى عنوانها « خراب سدوم La destrucción de sodom » (وقد فقدت اصولها وضاعت بعد مصرعه) ، كما كان يستعد للقيام برحلة أخرى الى الولايات المتحدة والمكسيك . غير أنه يعزم على أن يعود الى غرناطة ليجتمع بأسرته ويقضى فترة من الصيف هناك ، وفي ١٦ يولية ١٩٣٦ يخرج من مدريد متجهاً الى غرناطة . وفي اليوم التالي يعلن الجنرال فرانكو تمرده على الحكومة الجمهورية اليسارية ، وتبدأ الحرب الأهلية التى قدر لها أن تستمر ثلاث سنوات . وفي غمار هذه الأحداث يتخذ غرسية لوركا طريقه الى بلده ، وفي أغسطس يقبض عليه ، فيساق الى بنثار Viznar إحدى

قرى غرناطة، ويتم اعدامه في ١٩ من هذا الشهر . وما أكثر ما دار الجدل حول الأيام الأخيرة لغرسية لوركا والملابس التي اعدم فيها ، فقد استغل مصرع الشاعر للتشهير بحكومة فرانكو والتنديد به على نطاق عالمي . وإذا كان حقاً أن الذين قاموا بقتله كانوا ممن يعلنون ولاءهم لقائد القوات الوطنية الثائرة على الجمهورية فإن مصرع لوركا لم يكن لأسباب سياسية ، وإنما لخصومات شخصية لا صلة لها بالسياسة ، ولم يكن لوركا ممن يولى هذا الميدان شيئاً من اهتمامه، ولا عرف يوماً بتأييده هذا الحزب أو ذاك . والواقع أن قيام الحرب الأهلية أشعل كثيراً من الحزازات والأحقاد الشخصية أو العائلية التي لا صلة لها بالسياسة ، وأصبحت الفوضى التي سادت البلاد أثناء الحرب فرصة سانحة لكثير من أعمال الانتقام و « تسوية الحسابات » بين المتنازعين سواء من هذا الفريق أو ذاك . وكان مصرع غرسية لوركا لسوء الطالع واحداً من هذه الأعمال الناتجة عما تطلق الحروب الأهلية من الفرائز الوحشية بين الناس .

وعلى الرغم من حياة غرسية لوركا القصر . إذ توفي وهو دون الأربعين فإنه سرعان ما أصبح أشهر شعراء الطبيعة في اسبانيا وأكثرهم أصالة وإذا كان ممن أوتوا ثقافة عالية أتاحها له دراسته الجامعية - وقد ظل مرتبطاً بالجامعة حتى نهاية حياته - فإنه لا يدين بصيته الذائع في ميدان الشعر والأدب المسرحي لتلك الدراسة بقدر ما يدين لموهبته الفطرية وقدرته العبقريّة المهمة على الفوص إلى القيم الشعرية الحقّة في كل ما يجيد به من مظاهر الطبيعة أو ظواهر الحياة .

ولو أننا تأملنا كل نتاج ما يعرف باسم « الشعر الطبيعي » ، فإن أول ما يستوقف نظرنا هو أن غرسية لوركا حينما انضم إلى زمرة هؤلاء الشعراء المجددين الثوريين لم يكن إلا واحداً من طائفة من المثقفين الشباب كانوا يكتبون أصلاً لأقلية أدبية لا نصيب لها من التأثير العميق في الجماهير العريضة ، ولكن صوته لم يلبث أن تميز وتفرّد من بين أصواتهم بصفة لم يشاركه فيها غيره ، هي الشعبية . ولكن ليس معنى هذه الشعبية النزول أو تملق عواطف الجمهور ، وإنما القدرة على التأثير في جميع القراء على تباين مستوياتهم وطبقاتهم الثقافية . فذلك الشعر الجديد الذي ولد قلقاً وعدّه الناس في أيامه مجرد « تقليعة » أو « موضة » لا تلبث أن تتبخر ويطوئها النسيان ، أصبح على يد لوركا شعراً يقرأه الناس ويعجبون به في كل أنحاء العالم الناطق بالاسبانية، بل هو يتجاوز حدود هذه اللغة ، وينال حظاً من العالمية لا نظن أن شاعراً من شعراء الأسبانية بلغه في القرن العشرين . ولم يكن ذلك ممكناً لولا عبقرية هذا الشاعر الفذ الذي استطاع أن يجمع بين الشعبية والتجديد الطبيعي في وحدة متماسكة العناصر واتساق لا يتوفر إلا للقليل من الشعراء .

وغرسية لوركا قبل كل شيء شاعر أندلسي ثم غرناطي ، وهو يدين بكثير من مقومات تكوينه الروحي لفرناطة المدينة التي فيها درج وجرت أولى تجاربه في الحياة والفن . ومن المعروف ما لهذه المدينة الأندلسية الجميلة من تاريخ إسلامي عريق ، فقد ظلت عربية اللغة اسلامية الدين حتى مشارف العصر الحديث (إلى سنة ١٤٩٢ م) . وهذه الخلفية من التراث العربي الاسلامي في حياة غرناطة ينبغي ألا تغيب عن أعيننا ونحن نتحدث عن غرسية لوركا الذي كان عميق الاحساس بأنه لم يكن إلا نتاج بلده وبيئته .

وقد حدثنا غرسية لوركا في مقال بديع عن غرناطة وأثر طبيعتها ومناظرها وآثارها العربية في تكوين فلسفته الجمالية ، اذ يقول :

« غرناطة ليست من المدن التي تقع على ساحل البحر ولا على ضفاف نهر كبير ، فالناس في تلك المدن بحكم موقعها يذهبون ويجيئون ويرون آفاقاً جديدة . أما غرناطة فتقوم على

جبلها وحيدة منفردة منعزلة ، وكأنما لا منفذ لها تطل منه على العالم الا من أعلى : من قبل السماء والنجوم . وهى لذلك زاهدة فى الرحلة والمغامرة ، منطوية على نفسها فى قنعة واستكانة أشبه بتوكل المتصوفة . وفلسفة الجمال فى غرناطة تقوم أيضاً على هذا الأساس . فهى هنا لا تعتمد على الضخامة والروعة ، وانما على الصغر المتواضع والدقة المتناهية ، ولهذا فان الرمز الذى تجمل فيه مقاييس الجمال الفرناطية انما هو قصر الحمراء العربى ، فهو قصر صغير ليس فيه عظمة مسجد قرطبة الهائل المنيّف ولا فخامة قصور اشبيلية الأنيقة ، ولكن جماله ينحصر فى الصغر والدقة واحكام زخارفه العربية الهندسية التى تكاد تخلو من الفراغات .

ثم يقول : « وقد كان ما تحمل عليه حياة غرناطة من العزلة والانفراد والتأمل جديراً بأن ينتج فلاسفة لولا أن الفلسفة تستلزم فضلاً عن ذلك توازناً حسابياً دقيقاً وجهداً مبنياً على منهج منتظم ، وهو ما لا يمكن أن يتوفر فى الروح الفرناطية . ولهذا فانها تؤثر الشعراء والفنانين والمتصوفة . وهى فى ذلك عكس اشبيلية الصاخبة المضطربة بالعمل والمتعة معاً . وذلك لأن متعة غرناطة وعملها انما هما فى أغوار النفس الفرناطية لا « يعبر » عنهما بقدر ما « يحس » بهما احساساً باطنياً عميقاً » .

وما أصدق ما عبر عن أثر طبيعة غرناطة وتراثها العربى الاسلامى فى تشكيل النفس الفرناطية ، والحقيقة ان حكمه ذلك يمكن أن ينسحب أيضاً على الحياة الادبية فى غرناطة على عهد المسلمين كما ينسحب عليها فى ايام غرسيية لوركا فى صميم القرن العشرين .

والى جانب هذا التأثير العميق لغرناطة فى نفس لوركا كان شاعرنا يدين قبل كل شىء للالهام النابع من نفسه . . . هذا الالهام الذى تحدث عنه فى محاضرة القاها فى بيت الطلبة الجامعيين فى مدريد سنة ١٩٣٠ بعنوان « نظرية الجن الشعري ومعايشاته Teoria y juego del duende » وكلمة duende التى يستخدمها هنا ، وهى التى يمكن أن تترجم بـ « جن ، عفريت ، شيطان » ، كلمة مألوفة فى الأندلس ، يطلقها الناس على العبقرية التى تكمن فى نفس الفنان والمغنى الأندلسى بصفة خاصة ، ذلك المغنى الذى كثيراً ما تهديه حاسته الفطرية وطبيعته الملهمة الى الارتجال ، فلا يلبث أن يأتى بالبدايع الغريبة ، ولسنا نبعد عن الصواب اذا قلنا ان لهذا المفهوم المتأصل فى منطقة الأندلس صلة وثيقة بالتراث العربى ، فهى أشبه ما يكون بتصوّر العرب الجاهليين أن للشاعر شيطاناً يوحى له بشعره . وهى نظرية تلقفها أديب أندلسى موهوب هو أبو عامر بن شهيد القرطبى (٣٨٣ - ٤٢٦ هـ / ٩٩٢ - ١٠٣٥ م) . فى رسالته المشهورة « التوابع والزوابع » . والطريف ان عبارات غرسيية لوركا فى الحديث عن هذا « الجن » الذى يرافق ملهمى الشعراء يكاد يتفق مع ما يقوله ابن شهيد عن « توابع » الشعراء .

وفصل لنا لوركا حديثه عن الالهام ، فى حديثه بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشاعر القرطبى أيضاً لويس دى جونجورا (فى سنة ١٩٢٧) - ولنذكر ان ذلك الاحتفال الذى نظمه الشعراء الطليعيون كان منطلقهم الى تجديد الفن الشعري - ، فنراه يتفق مع جونجورا ومع الشاعر الفرنسى المعاصر فاليرى (١٨٧١ - ١٩٤٥) :

« يؤكد الشاعر الفرنسى العظيم فاليرى ان حالة الالهام ليست هى الحالة المثلى لكتابة

قصيدة . ولما كنت اؤمن بهذا الالهام الذى يمدبه الله روح الشاعر فانى اعتقد ان نظرية فاليرى غير بعيدة عن الصواب . فالالهام يأتى للشاعر فى حالة انفعال بعيد عن حالة الخلق الفنى . ويتبع غرسية لوركا ذلك بعدة عبارات موضحة تلقى أضواء على مفهومه للعلاقة بين الالهام والانتاج الشعرى :

- « يجب أن نترك لصور المعانى وقتاً كافياً حتى تتضح رؤيتها » .
- « لست اعتقد أن هناك فناً يعمل وهو فى حالة حمى » .
- « يعود الشاعر من الالهام وكأنه عائد من بلد أجنبى بعيد » .
- « والقصيدة ليست الا قصة هذه الرحلة فى ذلك البلد البعيد » .
- « الالهام هو الذى يهب المضمون الشعرى ، ولكن يبقى بعد ذلك الباسه ثوب الكلمات » .
- « وعلى الشاعر حينما يلبسها ذلك الثوب أن يكون هادئاً متجرداً من الانفعال العنيف حتى يضع كل لفظ فى موضعه مقدراً كل ما له من قيم المضمون والجرس الموسيقى معاً » .
- « الشاعر الذى يقدم على صنع قصيدة (وأنا أعرف ذلك من تجاربى الخاصة) يمتلكه احساس غامض مثل احساس الذى يتوجه فى رحلة صيد الى غابة سحيقة البعد . فهو يشعر بخوف لا قبل له بتفسيره ، ولكن ينبغى على هذا الشاعر الصائد أن يحمل معه خريطة يعرف منها الأماكن التى عليه أن يجوبها حتى يقع على صيده » .

فالشاعر اذن ينبغى أن يكون فى كامل وعيه عندما يقوم بعملية الخلق الفنى ، لا بد أن يعرف ما يريد وما يفعل ، ولا بد أن تكون الصور فى ذهنه فى غاية من الوضوح . وهكذا نرى أن لوركا على ايمانه بالالهام لا يستنيم الى فيض هذا الالهام ولا يؤمن بما يردده بعض الشعراء من أن لسان الشاعر ينطلق بالشعر سيلاً سلساً وهو فى شبه غيبوبة . بل أن لوركا يقول فى موضع آخر : « ما أكثر ما يضطر الشاعر فى خلوته الى اطلاق صرخات هائلة حتى يفزع الأرواح الشريرة التى تغريه بالشعر المطبوع المتدفق . . . » . وربما كانت أقوال غرسية لوركا هذه لازمة لى نتفهم انتاجه ونضعه فى اطاره الصحيح .

وقد سبق لنا أن تحدثنا عن شعبية لوركا التى ضمنت له ذبوع شعره بين مختلف طبقات الناس على تباين نصيبهم من الثقافة ، بل وحتى بين الجماهير التى لا تتحدث لفته ، ونشير هنا الى جانب آخر من هذه الصفة ، هو قدرته على التعبير عن الروح الشعبية الأندلسية بما فيها من شحنة عاطفية ومأساوية هائلة ، فتحت كل كلمة من كلمات هذا الشاعر تنبض تلك الروح الأندلسية : الروح التى هى مزاج من كل العناصر التى اضطرت واثقلت فى نفوس أهل الأندلس . . . الأندلس التى كانت رومانسية وعربية ، اسلامية ومسيحية ، وهذا هو ما جعل الصراع الداخلى فى النفس الأندلسية عنيفاً شديداً ، اذانه صورة لذلك الصراع التاريخى الطويل الذى اتخذ ميدانه من تلك الأرض . وكثيراً ما تطل علينا من قصائد لوركا لا تلك الروح الأندلسية وحسب ، بل روح غرناطة التى حدثنا لوركا نفسه عنها حديثاً ممتعاً اقتطفنا بعض فقراته من قبل .

ونرى مثلاً لذلك في قصيدته « الأنهار الثلاثة Los tres rios » (٢٤) التي يفتح بها قصيدته الطويلة عن « الغناء الأندلسي Poema del cante jondo » (١٩٢١) وهو يعنى بهذه الأنهار: الوادى الكبير Rio Guadalquivir نهر قرطبة واشبيلية ، ثم النهرين الصغيرين : حدره Rio Darro وشينيل Rio Genil اللذين تقع عليهما غرناطة . وهو في المقارنة التي يعقدها بين هذه الأنهار كأنما يعود إلى المقارنة بين المدن الواقعة على ضفافها : قرطبة واشبيلية على الوادى الكبير وغرناطة على الحدره وشينيل ، في ذلك المقال الذى أشرنا من قبل إلى بعض فقراته . فهو يتغنى هنا شعراً بما بسطه هناك نثراً : فيرى اشبيلية مشعرة بلذة الحياة ومتعها ، إذ أن نهرها يجرى بين اشجار البرية والزيتون ، وهو نهر تجرى فيه المراكب، والمراكب صورة أخرى بهيجة من صور الحياة . أما نهر غرناطة فهما ينزلان من قمم الجليد ، تلك القمم المشرفة على غرناطة والتي كان العرب يسمونها « جبل الثلج Sierra Nevada » . صحيح أنهما يهبطان إلى حقول القمح ، ولكن تلك الحقول بعيدة عن غرناطة ، وقمم الجليد التي يحدثنا عنها لوركا تشعر ببرودة الموت . وهو يتصور أيضاً نهري غرناطة أحدهما يجرى دماً والآخر دموعاً . وإذا كان الوادى الكبير يعج بالمراكب المصعدّة المصوَّبّة فإنه يرى نهري غرناطة الصغيرين ، ولا مجاذيف فيهما إلا الزفراء . . . صورة أخرى حزينة باكية كأنها تذكرنا بذلك الجبل القريب من غرناطة والذي تدعى إحدى قممه « زفرة العربى El suspiro del Moro » إذ كان آخر مكان القى فيه أبو عبد الله آخر ملوك غرناطة المسلمين نظرة الوداع الأخيرة على بلده الذى طرد منه ، فندت عنه تلك الزفرة التي أصبحت علماً على ذلك المكان . ويزداد الطابع الحزين في القصيدة كلها بذلك القفل المزدوج الذى يختم به مقطوعاتها :

« آه من الحب

الذى ذهب ولم يعد »

« آه من الحب

الذى طارت به الريح »

وهو قفل يزيد في مأساوية القصيدة وسواد الحانها . . .

ويمضى لوركا في هذه القصيدة الطويلة فيحدثنا عن ألوان مختلفة من هذا الغناء الأندلسي (الذى يدعونه « الغناء العميق ») أبرز ما يميز فن الأندلس بما فيه من مخلفات عربية واضحة . والحقيقة أنه لا يسهل تمثل القطع التي تتألف منها هذه القصيدة إلا لمن اتاحت له متعة هذا المراج الغريب من اللذة والألم عند الاستماع إلى مجيدى ذلك الغناء . فهو غناء ينطلق من قاع نفس المغنى كأنما تنشق روحه عنه - ومن هنا جاءت تسميته بـ « العميق » Jondo - ، وهو ينطلق هامساً مرة وصارخاً مرة أخرى ، باكياً في معظم الأحيان ، وتتخلله آهات مستطيلة مجهشة ، ولا ترافقه إلا نفثات القيثارة الأندلسية (وريشة العود العربى الذى قدم به زرياب من المشرق) .

لقد عرف لوركا كيف ينقل لنا بكلماته القليلة المركزة جو المأساة الذى ترتفع فيه هذه الأغاني الأندلسية وموسيقاها ، كما نرى في قطعة « الأوتار الستة Las seis cuerdas » (٢٥) ،

(٢٤) انظر المختارات ، رقم ١٨ .

(٢٥) انظر المختارات ، رقم ١٩ .

وهى أوتار القيثارة التى تبدو على سواد فجوتها المجوفة كعنكبوت يتصيد الزفرات ، أو فى القطعتين اللتين اختص بهما لونا من أقدم ألوان الغناء الأندلسى وأكثرها أصالة ، وهو « السوليار La soleà » (٢٦) ، وفى ثانيتهما يتخيل الأغنية متشحة بالثياب السود ، وفى هذا إشارة الى طاقة الحزن العميق التى تكمن فى هذا اللحن كما أنه يشير الى ما فيه من غنى عاطفى تقنع به الروح فتحتقر معه كل ما فى العالم العريض :

تظن أن العالم شئ بالغ الصغر

وأن القلب هائل العظمة

ويمعن غرسية لوركا فى استلهاهم الموضوعات الشعبية الأندلسية فى ديوانه التالى « الديوان الفجرى Romancero gitano » (١٩٢٨) حيث يتحدث لنا عن هذا الشعب الفجرى الذى كانت حياته مأساة دامية متصلة . والحقيقة أننا لا نرى فى صور الفجر الذين يقدمهم لنا هذا الديوان - تلك الطائفة التى طالما يتردد السياح القادمون الى غرناطة الى كهوفها المشهورة فى حى « الساكرومونتى El Sacromonte » (الجبل المقدس) لكى يروا ما يقدمه أولئك الفجر من فنون الغناء والرقص ، فالديوان أبعد ما يكون عن تقديم صورة واقعية أو شبه واقعية لحياة من يدعون اليوم بالفجر ، وإنما هو صورة لشعب شبه اسطورى يصب عليه الاضطهاد والعنت ، وقد رأى كثير من النقاد أن « فجر » لوركا الذين يضطربون فى هذا الديوان أشبه فى الحقيقة بأولئك الموريسكيين Moriscos بقية الشعب المسلم الذى تحدثنا كتب التاريخ عما لقيه من التنكيل بعد سقوط غرناطة فى أيدي المسيحيين .

ومن أجمل قصائد هذا الديوان « اغنية الألم الأسود Romance de la pena negra » (٢٧) التى يودعها ما يشبه قصة غائمة المعالم ، ولكن البارز فيها أنها مأساة امرأة فجرية « سوليداد مونتويا » نفقد حبيبها أو زوجها . وما أكثر ما تفاجئنا فى القصيدة تلك التعابير والصور الجريئة التى يلقي بها غرسية لوركا فتثير فى نفوسنا ما لا نهاية له من الايحاءات المتداعية . ونرى فى آخر القصيدة أن هذا الألم الأسود ليس ألم شخص بعينه يشكو الضياع بعد هجر الحبيب أو موته ، وإنما هو ألم الجنس الفجرى كله . . . « ألم خفى المجرى ، بعيد الفجر . . . » .

وإذا كنا قد رأينا فى « الديوان الفجرى » تعاطف لوركا مع طائفة تلقى أشد ضروب الاضطهاد والعنت - سواء أكانوا هم « الفجر » الذين يتحدث عنهم الديوان بعينهم أم غيرهم - فإننا نلتقى بصورة أخرى من صور التعاطف مع المظلومين فى ديوانه « شاعر فى نيويورك » وهؤلاء هم السود الأمريكيون . وقد كان هذا الديوان ثمرة إقامة له امتدت أكثر من سنة (١٩٢٩ - ١٩٣٠) فى مدينة ناطحات السحاب التى ينتصب على مدخلها تمثال الحرية وكأنه ابتسامة ساخرة . وكان من الطبيعى ألا تبهر أنظار شاعرنا القرنائى مظاهر تلك الحضارة الحديثة - حضارة الصلب والاسمنت - ، بل على العكس ، نجد أنها أثارت فى نفسه ثورة من السخط والتقرز حملته على أن يطلقها صرخة احتجاج عنيفة على ذلك المجتمع البشع .

(٢٦) انظر المختارات ، رقمى ٢٠ و ٢١ .

(٢٧) انظر المختارات ، رقم ٢٢ .

ديوان لوركا « شاعر في نيويورك » يمكن لنا أن نستعير له اسم ديوان الشاعر الفرنسي رامبو - ولو أنه استخدمه في دلالة أخرى - « موسم في الجحيم » ، فقد كانت تلك الفترة التي قضاها في المدينة الأمريكية أشبه بكابوس ثقيل جثم على صدره . وكان أشد ما راعه في هذا المجتمع هو عبودية الإنسان للآلة والمادة ، وقد عبر عن مشاعر السخط والاحتجاج على طول الديوان كله ، واختص بجزء كبير منه مأساة الأقليات المضطهدة ولا سيما الزوج وما يعانيه من اضطهاد واحتقار في تلك المدينة الهائلة المائجة بالملايين من البشر ، أولئك البشر الذين « يقيثون » و « يبولون » على حد تعبيره في عنواني قصيدتين له في ذلك الديوان .

ويعلن غرسية لوركا رفضه لهذا المجتمع المفرور بما اعتقد أنه حققه في عالم العلم أو عالم المال في قصيدته « عودة إلى المدينة Vuelta a la ciudad » (٢٨) وهي قصيدة طويلة يغلب على لوركا فيها الاتجاه السريالي ، ففيها كثير من الغموض ، ومع ذلك فيمكن أن نستشف من وراء عباراتها الفائمة صورة رهيبة قاتمة لتلك الأنهار من دماء البشر التي تبدو كما لو كانت زيتاً بغيره لا تعمل آلات المصانع الضخمة ولا تتم عمليات الجمع والقسمة والضرب التي يجريها في نيويورك أباطرة الصناعة وزبانية أسواق الأوراق المالية .

بابلو نيرودا :

كانت شيلي من بين بلاد أمريكا اللاتينية أوفرها حظاً من النشاط الأدبي والشعري بوجه خاص ، فالحق أن بيئة هذا البلد كانت دائماً غنية بالعقريات الأدبية ، ولعل السبب في هذا هو أنها تمتعت دائماً بجو من الحرية السياسية والفكرية والتقدم الاجتماعي والاقتصادي على نحو لم يتح لغيرها . وقد رأينا كيف ظهر في شيلي واحد من أول رواد الحركة الطليعية في الشعر : فيثنتي أويديرو (١٨٩٣ - ١٩٤٨) ، ثم تلك الشخصية الفريدة : جابرييلا ميسترال (١٨٨٩ - ١٩٥٧) التي كانت أول من حاز جائزة نوبل في الأدب في العالم الناطق بالاسبانية (١٩٤٥) .

ومع مطلع هذا القرن (في سنة ١٩٠٤) يولد شاعر آخر قدر له أن يكون أعلى صوت شعري في القارة الأمريكية الأسبانية ، ونعني به **بابلو نيرودا** Pablo Neruda . وهذا الاسم المستعار الذي اصطنعه **نفتالي ريبس باسوالتو** Neftali Reyes Basoalto (٢٩) وكان مولده من أسرة فقيرة متواضعة في قرية صغيرة من قرى وسط شيلي ، ثم انتقل به أبوه إلى مدينة « تيموكو Temuco » في الجنوب . وهي مدينة دائمة المطر تحيط بها الغابات الكثيفة (وقد انطبع أثر هذه البيئة التي قضى فيها صباه دائماً في شعره) ، وهناك تعرف على جابرييلا ميسترال التي كانت حينئذ مدرسة للغة الأسبانية في المعهد الثانوي بالمدينة . ولما أنهى نيرودا هذه المرحلة من دراسته التحق بكلية الآداب بجامعة سانتياجو ، وبدأ في نشر أول إنتاجه الشعري وهو لا يزال بعد طالباً في الجامعة ، وكان أول دواوينه « شَفَقِيَّات Crepusculario » (١٩٢٣) . وفي العام التالي نشر « عشرون قصيدة غزلية وأغنية يائسة Veinte poemas de amor y una cancion desesperada » وفي كلا الكتابين تبدو نزعة رومانسية قوية لا تخلو من تأثير شعراء الاتجاه الحديث . حتى عنوان ديوانه الأول يبدو مأخوذاً من ذلك الشعر الكثير الذي أفردته الشاعر الأرجنتيني لوجونس لموضوع « الشفق » ودلالاته الرمزية .

(٢٨) انظر المختارات ، رقم ٢٣ .

(٢٩) استخدم الشاعر الشيلي هذا الاسم تعبيراً عن إعجابه بالشاعر والكاتب القصصي « جان نيرودا » التشيكوسلوفاكي الذي عاش في براغ بين ١٨٢٤ و ١٨٩١ .

على أن هذين الديوانين المبكرين من دواوين نيرودا لا يقتصران على هذا الجانب العاطفي ، بل نجد فيهما ما يصور صراعاً بين اتجاهين : واحد يسعى الى التعبير عن الجمال ، والآخر يريد التعبير عن القلق والانقباض والضيق بالحياة . ونرى مظهراً لهذا الاتجاه الآخر في القصيدة التي تحمل عنوان « .الوداع » (٤٠) من ديوانه « شفقيات » (وقد آثر أن يكتب العنوان بالانجليزية Farewell) ، فنحن نحس في هذه القصيدة بشعور كئيب من المرارة وعدم الرضا بعد ليلة تمتع فيها من محبوبته بكل ما منحته اياه، ولكنه لم يجد في ذلك لذة ولا متعة ، بل اننا نحس بأنه وهو بين ذراعى حبيبته أشد وحدة وشقاء مما كان ، غير أنه لا يخادع نفسه ، بل يكشف لها عن قرارة نفسه في خشونة لا تعرف المواربة . وهذا الصدق في محاولة استكشاف نفسه هو الذي يشيع في الديوان كله ، وهو نفسه واع لهذه الحقيقة اذ يقول في نهاية الديوان :

لقد كنت أنا خالق هذه الكلمات

نعم ... بدم من دمي وآلام من آلامي
كان خلقها ...

وهكذا نرى منذ هذا الديوان الأول كيف يستبد بالشاعر احساس متشائم لا يعترف حتى بما تشيعه اللذة من سرور . ويكرر نيرودا هذا الاحساس في ديوانه الثاني اذ يختم قصائده الغزلية العشرين بتلك « الاغنية اليائسة » التي يقول فيها :

« ... لم يكن الا الجوع والعطش وكنت انت الفاكهة

لم يكن الا الحزن والخراب ... وكنت انت المعجزة .

آه ... لست ادري كيف استطعت أن تضميني في ذراعيك يا امرأة

وان تدعيني في أرض روحك وفي صليب ذراعيك

يا مقبرة من القبل ... ما زال هناك بصيص من النار في قبورك !

وما زالت العناقيد مشتعلة بعد أن أخذت منها مناقير الطيور ! » .

وتمضى القصيدة كلها على هذا النحو اليائس الذي يبلغ درجة التفزز ، وهكذا يزداد احساس الشاعر بوحده وبانفصاله عن حوله ... وكأنما ليس هناك تفاهم ممكن بينه وبين البشر المحيطين به .

وفي سنة ١٩٢٧ يعين نيرودا قنصلاً لشيلي في رانجون (برمانيا) ، ثم في جاوه ، (اندونيسيا) حيث يتزوج ، وتتيح له هذه المناصب زيارة كثير من البلاد الآسيوية . وفي ١٩٣٤ أصبح قنصلاً لبلاده في اسبانيا : في برشلونه أولاً ثم في مدريد . وبقي في هذا المنصب حتى نشوب الحرب الأهلية ، فعاد الى شيلي حيث نال جائزة الدولة في الأدب سنة ١٩٣٦ .

وقد أماتته جولاته هذه في البلاد الآسيوية والأفريقية على فتح آفاق واسعة أمامه للتعرف على أحوال العالم من حوله وعلى اطلاعه على ألوان متباينة من الحضارات القديمة والحديثة ، الشرقية والغربية ، كل ذلك أثري عالمه الشعري ، وأخرجه من بيئة شيلي المحلية الضيقة الى آفاق العالم ، ونخص بالذكر اقامته في اسبانيا ، اذ وثقت صلته بشعرائها الطليعيين من أمثال غرسية لوركا وألبرتو ، وبفنانيها الكبار مثل بابلو بيكاسو وسلفادور دالي .

وفي سنة ١٩٣٣ يخرج نيرودا الديوان الأول من المجموعة الثلاثية « مقام في الأرض Residencia en la tierra » ، وفيه نرى نيرودا في دور جديد من أدوار حياته الشعرية ، اذ تغلب عليه السريالية ، وبهذا يضم صوته الى أصوات الشعراء الفرنسيين والاسبان الذين رأوا في موقف السريالية من الشعر أصدق تعبير عن احساسهم وأزماتهم .

وقد عرفنا نيرودا في ديوانيه الأولين قلقاً وحيداً منفصلاً عن العالم الذي يعيش فيه ، يستبد به شعور الضيق بالحياة والتمرد عليها . وهو في هذا الديوان يخطو خطوة أخرى الى الامام في هذا الاتجاه . اذ تزداد وحدته وانقطاعه لا عن مجتمعه وحسب ، بل عن الله أيضاً . وفي عنوان الديوان ما يؤكد ذلك ، اذ ان « المقام في الأرض » عنده يعنى ادارة ظهره للسماء . فالانسان بالنسبة له وليد هذه الأرض : منها نشأ واليه يعود ، وهو لذلك خاطيء بطبعه ، ولكن ليس له من خطيئته مخلص ولا منقذ . والانفعالات والهواجس تخلق في خياله كتلة من الاشكال والظلال يضطرب فيها الكائن المفكر في حركة دائمة هي التي تؤكد وجوده . والكون نفسه لا يفتأ يتغير ويستحيل الى فساد في عملية مستمرة محتومة . وهكذا نرى حياة الانسان في عالم نيرودا الملحد تجرى على مسرح قائم لا يسطع فيه طيف ابتسامة ولا بارقة حب ولا نفحة ايمان .

أما الشاعر فان رسالته هي أن يصور لنا هذه الفوضى الكونية تصويراً غنياً بالخيال منساقاً الى ما يفرضه عليه تدامى احساسه الباطنة ، ولسانه ينطق بالشعر وهو في حالة حمى وتوتر أعصاب ، فهو ليس مطالباً بأن يخضع لأي منطق فكري ولا لغوى . وهكذا يصدر عنه شعر مفرق في الغموض ملفوف في الظلال يشبه اختلاط رؤى الاحلام ، ولكن ليس معنى هذا انه شعر لا معنى له ولا رسالة ، وانما رسالته الكبرى هي ما يقدمه من قيم جمالية . اما العناصر الرئيسية في هذا الشعر فهي الرمز وتدامى الصور والرؤى . وكان شعر نيرودا في هذه المرحلة على ما ينتظر من اتجاهه الجديد : حافلاً بالرموز التي تتحول عنده الى معالم ثابتة . فمن هذه الرموز المحببة اليه النحلة ، والحمامة ، وزهرة الاقحوان ، والسيف ، والنار . . . الخ . فالنحلة هي التي تمثل اللذة ، والحمامة الحياة وهكذا . ولما كان الشعر يولد والشاعر تحت تأثير تواجد أشبه بالحمى فان التعبير لا بد أن يكون حراً لا يتقيد بتلك المواصفات المصطلح عليها : حراً من الترتيب المنطقي ، حراً من القواعد النحوية واللغوية والصرفية والعروضية ، حتى انه ليتحول في كثير من الأحيان الى ما يشبه النثر . والواقع هو أن نيرودا لم يكن أول من حرر شعره من تلك القيود ، فقد رأينا مثل ذلك عند شعراء سابقين مثل خوان رامون خيمينث وبيسر فاييخو ، وعند الفرنسيين بول ايلوار وچول سوبرفي ، وان كانت مواقف هؤلاء من الفلسفة الجمالية لا تتطابق تماماً مع موقف نيرودا .

وفي سنة ١٩٣٥ ينشر الشاعر الشيلي الديوان الثاني من مجموعة « مقام في الأرض » وهنا نرى منه يصبح أكثر اكتمالا ونضجاً ، ونلمح التأثير الذي باشره عليه شعراء الطليعة الاسبان المنتمون الى جيل ٢٧ ، ولا سيما غرسية لوركا ورافاييل البرتى . فهذا الجزء الثاني وان كان متفقاً في اتجاهه العام وموقفه من الشعر مع ما رأيناه في الجزء الأول ، الا اننا نجده أكثر اهتماماً بالشكل والصياغة والاسلوب ، بل اننا نراه في بعض قصائد الديوان يولى قدراً من العناية لموسيقى الالفاظ ، وهو ما لم يدخل في حسابه قط من قبل ، ويبدو ذلك في تكراره لبعض اللوازم التي تختتم بها مقطوعات عدة قصائد ، على نحو ما نراه كثيراً في شعر لوركا ، ولا سيما في « الديوان الفجري » مما كفل لتلك القصائد قابلية للالقاء ، بل وللغناء أيضاً . أما الصور فهي

لا تزال سريالية صادرة عن عالم الوعي الباطن ، ففيها كثير من الغموض والالتواء والتعقيد ، ولكنها تعبر عن تلك المشاعر المضطربة المضطربة في نفس نيرودا : بين احساسه بالفشل لأنه لم يصل أبداً الى شاطئ الحب ، وظمئه الى ارضاء رغبة لم يجد سبيلاً قط الى اشباعها : رغبة مستحيلة في السلام الروحي .

وفي سنة ١٩٣٦ ينشر نيرودا ديوانه الثالث من مجموعة « مقام في الأرض » ، وهو ديوان تمثل بعض قصائده تطوراً جديداً آخر في فن الشاعر . ونقول « في بعض قصائده » لأن هذا الديوان يختلف عن سابقه في أنه لا يبدو مكتوباً بأسلوب واحد ، بل هو أشبه بحانوت عطار ، يضم خليطاً من اشعار متباينة المذاهب والأساليب التعبيرية . ولعل السبب في ذلك هو أن الشاعر جمع فيه ألواناً من انتاجه بعضها قديم لم يكن قد نشر من قبل الى قصائد ترجع الى تاريخ أحدث عهداً . ولعل الجديد في هذا الديوان هو أنه ضمنه مجموعة كبيرة من القصائد بعنوان « اسبانيا في القلب Espana en el corazon » . وهذه المجموعة هي ثمرة تجربته في الحرب الأهلية الإسبانية في صف الجمهوريين اليساريين الذين انتهى امرهم الى الهزيمة .

ووجه الجدة في هذه المجموعة من القصائد ودلالاتها على بدء دور جديد من أدوار حياته الشعرية هو أن الشاعر قد ترك « الذاتية » واتجه الى « الموضوعية » . . . انتقل من اهتمامه وأحاسيسه ورؤاه وهو أجسده الى الاهتمام بالآخرين . هذا الدور هو بدء تحول نيرودا الى « الاشتراكية » بمعناها العقيدى العام الذي يمثل مجرد مشاركته لمن حوله في أحلامهم وآلامهم ورغبتهم في بناء مجتمع جديد . فنحن نرى نيرودا في هذا الديوان يشيد بالجمهوريين الإسبان ويعلن تضامنه معهم ويصب اللعنات على الثورة التي أعلنها فرانكو قائد قوات « الحركة القومية » والتي كان الجمهوريون يعدونها آنذاك « ثورة مضادة رجعية » . . . بل الطريف في الأمر هو أن هذا التحول الذي أصبح نيرودا معه - وما زال - شيوعياً عاملاً محارباً - إنما تم تحت سماء اسبانيا . ومما يمثل لنا هذا التحول الاشتراكي في شعر نيرودا قصيدته في التقنى بانتصار السوفييت في ستالينجراد ، اذ يبدو من أبياتها الأولى مدى نبذه لموضوعات شعره القديمة :

(لقد كتبت من قبل عن الزمن وعن الماء

ووصفت الحداد ومعدنه الأحمر القاتم

أنا كتبت عن السماء وعن التفاحة

غير أنني الآن اكتب عن ستالينجراد)

وتنتهي كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة بلفظ « ستالينجراد » كما لو كانت نشيداً قومياً يدوي دوي الطبول .

وهكذا نرى الشاعر يهجر موضوعاته القديمة : موضوعات الشك والقلق الميتافيزيقي ، ويكتشف محورا جديداً للجاذبية : الإنسان في صراعه الاجتماعي ، بل هو لا يتردد في ادانة شعر أولئك « المتعالمين ، دعاة الأسرار والغموض » . . . و « السرياليين والسحرة الوجوديين » (٤١) وكأنه

(٤١) في قصيدة « الاقليات الرجعية Las oligarquias » التي انتخبنا احدى قطعها . انظر المختارات ،

يدين معهم شعره السابق ، إذ لا يغيب عن أحداته كان ينتمى مرة الى هؤلاء السرياليين وأنه تلقى عنهم كثيراً من الدروس .

وإذا كانت الحرب الأهلية الإسبانية قد انتهت بهزيمة الشيوعيين فان نيرودا ظل على إخلاصه لقضيتهم ، وكثيراً ما صور لنا في مجموعة قصائده « اسبانيا في القلب » فظائع الحرب وقسوتها - من وجهة نظره الحزبية بطبيعة الحال - تصويراً مؤثراً يهز النفس هزاً :

« مَنْ ؟ يتساقط

الرماد ، ويتساقط

الحديد

والحجارة والموت والعويل واللهيب ..

مَنْ ؟ مَنْ ؟ آه يا أماء ! .. مَنْ ؟ والى أين ؟ »

والصور التي يرسمها لتلك الأحوال - ولاسيما في قصيدته « غارة » - تتفق اتفاقاً غريباً حتى في الإيديولوجية التي أملتها مع اللوحة التي أبدعتها ريشة الفنان الإسباني المشهور بابلو بيكاسو : « جرنিকা Guernica » في تصويره هذه المعركة المشهورة ...

ولعل قمة ما وصل اليه شعر بابلو نيرودا هو ديوانه الضخم «النشيد الكبير Canto general» (١٩٥٠) ، وهو من أكثر محاولات الشعر الإسباني طموحاً وشمولاً ، إذ انه مجموعة ضخمة من آلاف الايات ، وتؤلف بين قصائدها وحدة موضوعية ، وتسودها نفس النزعة الاشتراكية ، والشاعر هنا ينصب نفسه متحدثاً باسم أمريكا اللاتينية متوجهاً برسائله الأمريكية هذه الى كل شعوب العالم ، كما نرى في القصيدة الثانية عشرة من النشيد العاشر حيث يهيب بالمستضعفين في جميع انحاء العالم ان يوحدوا صفوفهم ، ويعلن ان غناءه موجه اليهم (٤٢) .

والديوان كله نشيد صارخ حار يتغنى بقارة أمريكا اللاتينية تاريخها وسياستها وبيئتها الطبيعية وحيوانها ونباتها ، وهو مزيج من الشعر الفنائى والتعبير الملحمى الجزل في نبرة اشتراكية لا يستتر فيها على انتمائه الشيوعى الصريح :

« وحينئذ تحولت الى جندي

تحت رقم مجهول في كتيبة ما

من كتائب المحاربين الخالصين

والى استخدام شفرة الأجهزة السرية .
تحولت الى شجرة مسلحة لا يمكن تحطيمها

شجرة هي احدى معالم طريق الانسان في الأرض » (٤٣)

(٤٢) انظر المختارات ، رقم ٢٦ .

(٤٣) من قصيدة « الافليات الرجعية » ، النشيد الخامس ، القصيدة الثانية .

ومن جديد نرى توازياً بين كثير من قصائد هذا الديوان ولوحات المصورين الاشتراكيين ، ولا سيما هذه الطائفة من الرسامين المكسيكيين العباقرة الذين اختصوا بفن تقليدي قديم منذ أيام الحضارات الهندية الأمريكية حتى أصبحوا أئمتهم وأسائدتهم : وهو فن الرسوم الحائطية ، من أمثال ديجو دي ريبيرا Diego de Rivera ودافيد ألفارو سيكيروس David Alfaro Siqueiros وخوسيه كليمنت أورثو José Clemente Orozco . ولا شك في أن الزيارات المتعددة التي قام بها نيرودا للمكسيك وإطلاعه على تلك اللوحات الهائلة الرائعة التي تزين جدران كثير من المباني العامة في المكسيك قد تركت أثرها في « النشيد العام » ولا سيما في إبراز الدور السلبي الهدام الذي كان للفزو الإسباني أزاء حضارات أمريكا الهندية القديمة ، وفي تمجيد أبطال الاستقلال السياسي والتحرر الاجتماعي في القارة . وهذه هي نفس الموضوعات التي كثيراً ما أفرغ فيها أولئك المصورون عصارة عبقرتهم الخلاقة .

وينقسم ديوان « النشيد العام » إلى خمسة عشر قصماً أو نشيداً هي : ١ - مصباح الأرض ٢ - قمم ماكتشو بكتشو ٣ - الفاتحون ٤ - أبطال التحرير ٥ - الرمل المخدوع ٦ - أمريكا ، أنا لا أدعو باسمك باطلاً ٧ - نشيد شيلي الكبير ٨ - الأرض تسمى « خوان » ٩ - فليصح الخطاب ١٠ - الهارب ١١ - أزهار بونيتاكي ١٢ - أنهار الغناء ١٣ - جوقة السنة الجديدة ١٤ - المحيط العظيم ١٥ - أنا هذا ...

وهذه الأقسام تتناول موضوعات شتى ، وتتفاوت قيمها الفنية وطولها ولونها التعبيري . فهو مرة غنائى صارخ الذاتية ، وهو مرة أخرى ملحمى يصل إلى ذروة التوتر ، وطورا قصصى أو وصفى . والتعبير يختلف على حسب هذه الأحوال : فهو أحيانا شعري نابض بالحياة والقوة كما نرى في القطعة التي اخترناها من النشيد الثانى : « قمم ماكتشو بكتشو Las Cumbres de Macchu Picchu » (٤٤) ، وهو أحيانا آخرى سردى يصل إلى بساطة النشر الصحفى الذى لا طلاوة عليه .

وينهى نيرودا ديوانه الكبير بترجمة لحياته كما كان يفعل المصورون الكبار خلال القرن السابع عشر حينما كانوا يشبتون وجودهم برسم أنفسهم ولو في ركن جانبي من لوحاتهم - ، وهذا هو القسم الخامس عشر الذى جعل عنوانه « أنا هذا » ومنه نورد هذه الأبيات الأخيرة :

« وينتهى هنا هذا الكتاب

الذى قذف به الغضب كما لو كان جمرة

أو كما لو كان غابة مشتعلة

وأنا أرجو أن يظل هكذا شجرة حمراء

تشيع في الدنيا أحراقها الصافي »

ويرداد الطابع السياسى وضوحاً في دواوين الشاعر التالية ، مثل ديوان « العنب والريح Las uvas y el viento » الذى يقص فيه رحلة طويلة له عبر آسيا وأوروبا ، ويقدم لنا فيه عرضاً لأحداث العالم الدولية من وجهة نظر عقيدته الشيوعية . والواقع أن مثل هذا الشعر من المراتق الخطرة إذا ترك الشاعر تيار الخطابية يجرفه ، فيصبح مجرد ناطق بلسان الحزب

مجادل عنه كما لو كان صحيفة من صحفه . وقد تعرض لهذا الخطر كل من اتخذوا من شعرهم منبراً للخطابة السياسية. غير أن نيرودا استطاع أن يضيف على شعره « الايديولوجى » عالمية خرجت به عن التردى في هاوية التعبير الحزبى وابتذاله ، كما ان الحرارة والاخلاص قد حمياه من ذلك الخطر ، ولكنه لم يسلم دائماً من تلك العثرات ، ولا من شعر المناسبات الذى يذهب بذهاب مناسبته . وبالفعل نجد أن صفحات كثيرة من دواوينه - بما فيها ديوان « النشيد العام » نفسه ابقى اعماله وانضجها - لم تعد أن تكون من نوع ذلك الأدب الهش الذى سرعان ما تطير به الريح .

على أن نيرودا - ربما عن وعى بما يجره استغراق الشاعر في السياسة - عاد في دواوينه الأخيرة الى التخفيف من تلك النزعة ، دون أن يعنى ذلك اعراضاً كاملاً عنها . ونرى مثلاً لذلك في دواوينه الثلاثة « أغان بدائية Odas elementales » (١٩٥٤ - ١٩٥٧) ، وفيها يعود الى التفنى بالطبيعة ممثلة في مخلوقات البسيطة ، فنراه يخاطب الهواء والبيت المهجور وشجرة الخروب والنحلة وطحالب البحر والدراجة وصندوق الشاي والملقعة والفراشة . . . ويكاد كل شيء يقع عليه نظره - مهما كانت تفاهته أو قلة نصيبه من الإيحاء الشعري في الظاهر - يستوقف اهتمام الشاعر ، فيتوجه اليه بأبيات تظهر مدى حساسيته وقدرته على الاستجابة لدواعى الشعر فيه . ويكفى أن نشير الى مقطوعاته التى يخاطب بها الخرشوف أو الذرة أو الملح أو المص . وهو في إحدى هذه المقطوعات : « أغنية الى الوردة » (٤٥) يتخذ جانب المدافع عن نفسه ، فيرد قول من زعموا أن السياسة والجدل الحزبى قد استغرقا شاعريته ، ويؤكد أن اهتمامه بالإنسان ومشكلاته وأزماته لم ينسه أبداً حبه للطبيعة وارتباطه بها .

وهكذا ظل نيرودا يوزع نشاطه الشعري في السنوات الأخيرة بين هذين المحورين : الإنسان والطبيعة . وبين يدينا آخر دواوينه « السيف المشتعل La espada encendida » (١٩٧٠) ، وفيه يعود ليؤكد عقيدته الثابتة في مصير الإنسان . . . ولكن إنسانه هو الذى تخلى تماماً عن الإيمان بالله ، واستبدل بذلك الإيمان العقيدة في قدسيته هو نفسه . وعنوان الديوان مستوحى من عبارة وردت في سفر التكوين (٢٤/٣) : « فطر الإنسان ، وأقام شرقى جنة عدن الكروبيم ولهب سيف مثقل لحراسة طريق شجرة الحياة » . وقد نسج نيرودا حول هذه الفكرة أسطورة شعرية جذيرة بمزيد من تأمل ودراسة لا يتسع لهما المجال هنا .

وقد أصبح نيرودا أكثر شعراء أمريكا اللاتينية حظاً من الشهرة خارج حدود العالم الناطق بالاسبانية . وقد تأكدت مكانته هذه في العالم الخارجى وفي بلده على حد سواء : أما في الخارج فقد كان ذلك بفضل منحه جائزة نوبل في الآداب سنة ١٩٧١ ، وبذلك أصبح ثانياً من ينال هذه الجائزة في أمريكا اللاتينية بعد جابرييل ميسترال - مواطنه الشيلية أيضاً (في ١٩٤٥) - ، وأما في بلده فلعل مما أسعده هو أن يرى انتصار الشيوعية في شيلي في نفس السنة التى نال فيها ذلك التكريم الدولى ، حينما وصل الحرب الشيوعية برعاية **سلفادور آليندى** Salvador Allende الى حكم البلاد بعد انتخابات ديمقراطية حرة ، وكان ذلك أول حدث من نوعه في القارة الأمريكية . ولا بد أن حكومة شيلي تعرف أن جانباً غير قليل من انتصار الشيوعية في هذه البلاد إنما يرجع الى قلم بابلو نيرودا وكلمته الشعرية .

روبن داريو (١٨٦٧ - ١٩١٦)

١ - صيفية

(من قصيدة « غنائيات » على مدار السنة)

- ١ -

تمرة البنغال
بجلدها الملمع المخطط
تحس نفسها خفيفة نشوى من المرح
كانها في يوم عيد
واثة تمرق من أعلى الربى
الى خميلة كثيفة من القصب
ثم الى الصخرة حيث قام غارها
ومن هناك أطلقت زارة
وانتفضت كأنما قد ساورتها مسة من الجنون
ونصبت قوامها المشوق في تلذذ شبق
الثمرّة العذراء تهفو صبة الى الفرام
فذاك شهر القيظ : الأرض تلوح جمرة متقدة
والشمس في السماء تبدو كتلة من اللهب
ولا يراها القنفر الوثاب من خلف الفصون القاتمة
حتى يولى هرباً في حجله المدهور
وحية « البوا » ، تمط جسمها الطويل في تناقل للذيد
تحت الشعاع المستعر
والطائر المجهود يستكن جالساً
فوق ذرا الخميلة الخضراء .
الأرض اثون يصادد اللهب
في القابة الهندية
تهب منها لفحات من شواظ
تحت السماء الساجية
ونمرة البنغال في زهو وكبرياء
تستنشق الهواء ملء رئتيها الرحبتين

وتتنشى وهى تحس نفسها جميلة كأنها أميرة
فقلبها يخفق والدماء تفل فى عروقها المهيجة .
ثم ترجع العينين فى تأمل لكفها القوية
ولصلابة البرائن العاجية
تسنها فى الصخرة المساء
وهى ترى راضية كيف تشق الحجر العتيد
وتلطم الكشجين بالدليل المدبب الطويل
بلونه الأبيض زائنه الخطوط السود
وشعره الملبد الكثيف
وتفتح الفكين واسعين هائلين
فى زهو وكبرياء
كأنها أميرة تنتظر الخضوع والولاء
وتتشمم الهواء ثم تمضى فى ذهاب ومجىء
ثم تزوم زومة كزفرة وحشية
وفجأة تسمع زارة مكتومة
حشرة تجفل منها النمرة
وتنقل العينين من هنا الى هناك
حتى ترى رأس نمر
يطل من احدى الروابي فى حذر
ويقترب ...
الوحش كان رائع الجمال
وهائل القوة مثل المارد الجبار
الشعر ناعم أثيث
والخصر ضامر مفتول
والعنق الغليظ مثل الصخرة الصماء
النمر الفاتك - « دون خوان » الغاب - يدنو فى خطى صامتة بطيئة
وهو يرى الانثى هناك
وحيدة ساورها القلق
ويكشف الوحش لها أنيابه البيضاء
ثم يهز ذيله ويرفعه
فى خفة الى الهواء

كراية يشهرها فى الجو قائد شجاع
 وعضلات جسمه المفتول
 ترتج تحت جلده المشدود فى أناقة وكبرياء
 النمر الجبار رب الغاب سياف الجبال
 يدنو من الأنثى ويبدأ لاعتقا شواربه
 ينقصف العشب الطرى تحت وطئه المختال
 وصدره محشرج بزفرات الشهوة المسعورة
 كأنها فحيح كير ينطوى وينتشر
 نعم ... هو السلطان
 الملك المطاع ... لا نزاع
 عن صولجان الملك تغنيه برائن حداد
 نفوس فى غلصمة الثور فتبرى عظمه عن لحمه
 عرش الفضاء الرحب تعلوه العقاب الكاسرة
 بحدقاتها التى صيغت من اللهب
 وبشبا منسرها المعقوف قد من فولاذ
 وفى المياه المستكينة الصفحة يحكم التمساح
 والفيل سيد المروج وخمائل القصب
 وبين أفرع الأشجار والأدغال لا
 سيد الا الافعوان
 اما الكهوف والصخور والشعاب
 فربها الأوحده هذالك النمر
 ها هو يدنو فى اعتداد وجلال
 فى ثقة الذكر
 وعند باب الفار تربض الأنثى ... وتنتظر
 ولا يصل ...
 حتى يمد يده ملاطفا مداعبا
 يربت جسمها الذى
 فيه الدماء أوشكت أن تنفجر
 وتشهد الغابة فى رحابها
 قصة حب مضطرم

قصة حب ليس فيها رقة النجوى ولا
 طراوة الشكوى تبت في الليالي الحاملة
 أو هداة الأسحار ...
 بل هي ثورة البركان يرمنى بالشطايا والحمم
 تحرق ناره ولكن يمنح الأرض خصوبة الحياة
 أو لفحة الأعصار تنهل مياه الفيث في أعقابها
 في رحم الطبيعة الولود ...

- ٢ -

أمير « غاليس » يجوب السهل والجبال والأجم
 في نزهة للصيد بحثاً عن فرائس
 من الوحوش الضارية
 وحوله أتباعه وعشرات من خدم
 ومن كلاب الصيد نخبة من صفوة الأجناس
 ويومئ الأمير للموكب بالوقوف
 وتصمت الكلاب والخيل لدى اشارته
 ولا يرى الوحشين عند الفار
 حتى يهيئ السلاح ثم يمضي قدماً ...
 النمران في غيبوبة الغرام
 في نشوة من خمرة لداعة المذاق
 لم يسمعا ضجيج ذلك الموكب المهول
 بل مضيا مستسلمين لحلاوة العناق
 كأنما سلسلة من يانع الزهور
 قد أحكمت بينهما شد الوثاق
 ها هو ذا الأمير يقترب
 ثم يقف ...
 مسدداً سلاحه ومغمضاً عيناً
 وينطلق النار
 فيتردد الصدى في جنبات الغاب .
 النمر المأخوذ يمضي ناجياً بنفسه

مخلفاً انثاء من ورائه
 مبقورة البطن خضيباً بالدماء
 هاهى ذى فى سكرات الموت فى النزاع الأخير
 تنظر للصائد نظرة بها مزيج من الم . . .
 ومن غضب .
 والدم ينصب غزيراً ساخناً من جرحها المفتوح
 ثم تئن أنه مكتومة
 كأنها آه امرأة
 وتسلم الروح . . .

- ٣ -

الذكر الذى تولى هارباً
 لم يجده دون ردى انثاء بأسه وكبرياؤه
 ها هوذا فى غاره مستسلم
 لسنة من الكرى
 وهو يرى فيما يرى النائم حلماً عجباً
 يلج الحاحاً على خياله المحموم :
 كأنه يفقد نابه وظفره
 حتى يفوصا فى نهود امرأة بيضاء
 وردية البطن غضيضة الاهداب
 حتى اذا قضى من الطعام وطره
 عاج على فاكهة شهية المداق
 من عشرات من جسوم صبية شقر سمان . . .

أونامونو (١٨٦٤ - ١٩٣٦)

٢ - قشتالة

انت ترفعينى يا أرض قشتالة
 فى راحة كفك المفضنة
 الى السماء التى تحرقك وتلقى عليك برداً وسلاماً
 الى السماء . . . سيدتك
 أرض معروقة يابسة منبسطة

أم لقلوب وأذرع
الحاضر يتخذ فيك ألواناً قديمة
لامجاد ماضية

وبمرج السماء المقوس
تلتقى حقولك الجرداء .
للشمس فيك مهد ومدفن
ومعبد مقدس

امتدادك العريض كله قمة
وفيك احس بأننى مرفوع الى السماء
والهواء الذى اتنفسه فى صحرائك المقفرة
هو هواء القمم الشامخة

يا أرض قشتالة . . . أيتها المعبد الهائل
الى هوائك هذا سأرفع اغنيائى
فاذا كانت جديرة بك فلتنزل الى هذا العالم
من ذروة عليائك .

٣ - جمال

مياه نائمة
وخضرة قائمة
حجارة من ذهب
وسماء من فضة

من الماء تظهر الخضرة القائمة
ومن المروج الخضر تبدو الأبراج
كانها سنابل هائلة من ذهب .
تنقش صفحة السماء المفضضة

أربع طبقات متعددة الألوان :
النهر ، وفوقه خمائل شجر الحور
وبرج المدينة الشامخ
يرتكز على السماء

الكل قائم على الماء
 على أساس دائم الحركة والجريان
 مياه العصور المتعاقبة
 مرآة الجمال
 المدينة تنطبع صورتها على السماء
 بضوئها الثابت
 وأشجار الحور كذلك ثابتة
 والأبراج ساكنة مستندة الى سماء ساكنة
 هذه هي الدنيا كلها
 ومن ورائها ... العدم .
 المدينة أمامي ... وأنا وحدي
 والله بوجوده كله وقديسيته
 يملأ ما بيني وبينها
 لتسبيح الله ترتفع الأبراج
 وبمجده ينطق شجر الحور
 وباسمه تقوم السماء
 ولتقدسه تستكين مياه النهر .
 السكون يستنيم الى الجمال
 في قلب الله الذي يفتح لنا
 كنوز مجده
 أنا لا أرغب في شيء
 ارادتي ساكنة
 ارادتي تسند رأسها
 الى حجر الله
 فتنام وتحلم
 تحلم في طمأنينة
 بتلك الرؤيا ذات الجمال الرفيع
 الجمال ... الجمال ...
 سكينه الأرواح المعذبة
 المريضة بحب بلا أمل ! ...

ما الذى تريده تلك الأبراج ؟
 ما الذى تريده الخصرة القاتمة ؟
 ما الذى تريده المياه النائمة ؟
 لا شيء ...
 فارادتها قد ماتت .
 هى هادئة مستكنة
 الى حجر ذلك الجمال الخالد
 هى كلمات لله منزهة
 من كل رغبة بشرية .
 هى صلوات الى الله
 تتفنى به وتقديس له
 فتقتل الآلام والأحزان .
 ويحل الظلام ، وأستيقظ
 فيعاودنى هذا القلق المميت
 الرؤيا الرائعة قد تبددت وذابت
 واذا بى أعود انساناً كما كنت
 والآن قل لى يا رب ...
 واهمس فى أذنى :
 اكل هذا الجمال
 قادر على أن يقتل فى نفوسنا الموت ؟

٤ - مسيح فيلاتكث

انت ، أيها المسيح ، الرجل الوحيد
 الذى ضحى بنفسه طوع ارادته
 فانتصر على الموت
 الموت الذى توج الحياة بفضلك
 ومنذ تلك اللحظة أصبح موتك هو الذى يجدد فينا الحياة
 باسمك غدا الموت امنا الحنون
 وباسمك أصبح لنا فى الموت مأوى حلو
 تحلو به مرارات الحياة
 باسمك انت ... الانسان الحى الذى لا يموت

الأبيض كأنه قمر الظلام .
 الحياة حلم أيها المسيح والموت يقظة
 بينما الأرض تحلم وحيدة منفردة
 القمر الأبيض يسهر
 والانسان المرفوع على الصليب يسهر
 بينما الناس يحلمون
 الانسان المصلوب بلا دم ، الرجل الأبيض
 مثل قمر الليلة السوداء
 الانسان الذى وهب دمه كله
 حتى يعرف البشر أنهم بشر
 أنت انقذت الموت . وها أنت ذا تفتح ذراعيك
 لليل . . . لليلة السوداء الرائعة الجمال
 فهي جميلة لأن شمس الحياة نظرت إليها .
 بعيونها النارية . . . نعم . الليلة السمراء
 صنعتها الشمس وأسبغت عليها الجمال .
 وجميل هذا القمر الوحيد
 القمر الأبيض فى الليل الذى انتشرت فيه النجوم
 الليل الأسود مثل شعر مسيح الناصرة الغزير .
 القمر الأبيض مثل الرجل المرفوع على الصليب
 مرآة شمس الحياة . . . الذى لن يموت ،
 الأشعة التى يبعثها ضوءك الهادئ
 هى التى تهدينا فى ظلام هذا العالم
 وتلف أرواحنا فى أمل عريض
 أمل انتظار يوم الخلود
 أه يا ليلتى الحبيبة . . . أم الأحلام الرقيقة
 أم الأمل
 ليلة الروح المظلمة
 مرضعة الأمل فى المسيح المنقذ .

انتونيو ماتشادو (١٨٧٥ - ١٩٢٩)

٥ - المسافر

لقد جبت طرقاً كثيرة
واقتحمت مسالك لا يحصيها العد
لقد ركبت أمواج مائة بحر
وعلى مائة شاطئ أرسيت سفنى
وفى كل مكان لم أر الا قوافل من الحزن
هناك المغرورون والذين يتولاهم حزن دائم
المخمورون من الظلال السود .
وهناك المتعاملون الملقنون
الذين ينظرون ويصمتون ، وهم يحسبون
أنهم يعرفون ، لا لشيء الا لأنهم لا يسكرون
من خمر الحانات .
كلهم من طينة واحدة : قوم سوء
ينتنون الأرض التى يطأونها .
وفى كل مكان رأيت ناساً يرقصون ويلعبون
حين يستطيعون ، ويشتغلون
بفلاحة أرض لهم لا تزيد على أربعة أشبار .
قوم اذا ادى بهم المسير الى مكان
فانهم لا يسألون أبداً اين خطوا الرحال .
واذا ساروا فعلى صهوة بقل عجوز
لا يعرفون السرعة
حتى ولا فى أيام الأعياد ،
اذا وجدوا نبيلاً شربوا
فان لم يجدوا فماء قراح .
هؤلاء هم الناس الطيبون
الذين يعيشون ويعملون ويحلمون
ثم اذا حانت ساعتهم كغيرهم من الناس
استراحوا فى حفرة فى باطن الأرض .

٦ - ارض البر جوثالث

(خاتمة)

... الأخوان القاتلان ماضيان فى سكون
 بين جدوع شجر البلوط
 وشجر الصنوبر المعجوز
 فى ساعة الاصيل
 فى هذه الامسية الباردة الشهباء
 من شهر تشرين الحزين
 والشمس تلقى من خلاى ورق الأشجار
 اشعة حمراء
 كأنها صيفت من الدماء
 الأخوان ماضيان للبحيرة السوداء
 بين ظلال الغابة الكثيفة
 وبين أحجار الطريق
 تنزو تهاويل غريبة المرائى مخيفة :
 ما بين أفواه تبدت فافرة
 وبين أظفار طويلة حجناء
 ومارد ينصب فى الظلام ظهره المحذب
 وحيوان هائل الخلقة مسلتق بطنه الفظيع
 وألف فك قد بدت
 شائهة الأسنان سود اللهوات
 والأخوان ماضيان فى الطريق
 بين جدوع الشجر الهائل تتلوها جدوع
 بين صخور وصخور
 بين فروع وفروع
 ولا رفيق لهما فى الموكب الحزين
 الا ظلام الليل والخوف وماء البركة السوداء .
 الليلة الباردة الرطبة لفها الظلام
 وفى سوادها الحالك عينا الذئب تهرقان

كجمرتين تتوقدان
 الأخوان عزمًا على الرجوع
 لكن صوت الغابة الهائل من
 خلفهما يهتف : كلا ! ... لا رجوع !
 والى عين من عيون الوحش من
 حولهما ترقب في تربص مريب .
 القاتلان يصلان لضفاف البركة السوداء
 مياهها شفافة جامدة خرساء
 وحولها سور من الصخور
 تموت دونه الأصدا
 وفي مهاويه بنت أوكارها الصقور .
 بحيرة موحشة لم يدن من مياهها قط بشر
 بحيرة ليس لها قرار
 وقف على الظباء والأوعال
 ومنهل لظلمات عقبان الجبال .
 الأخوان يصرخان : ابتاه ! .
 وفي البحيرة التي ليس لها قرار يشبان
 ويتردد الصدى من قاعها الرهيب :
 ابتاه ! ... ابتاه ! ...

مانويل مانشادو (١٨٧٤ - ١٩٤٧)

٧ - زهور الدفلى (١)

أنا مثل الناس الذين سكنوا أرضي
 أنا من جنس عربى ... جنس كان صديقاً قديماً للشمس
 أنا من أولئك الذين كسبوا كل شيء وفقدوا كل شيء
 وروحي هي روح الزنابق العربية الإسبانية .
 أرادتني مانت في ليلة قمرية

(١) الدفلى شجرة تشبه شجرة الفار ، ولها زهر جميل يصلح للزينة ولكنه سام مرير ، والكلمة الإسبانية الدالة عليها مأخوذة من العربية ولكنها مقلوبة الحروف : Adelfa

كان أجمل ما فيها ألا افكر تولا احب
 ومثل الأعلى هو أن أستلقى بدون أمل ولا رغبة
 وبين وقت وآخر : قبلة ، واسم امرأة
 روى - اخت الاصيل - ليس لها ملامح
 والوردة التي ترمز الى حبى الوحيد
 زهرة تولد فى أرض مجهولة
 زهرة ليس لها عطر ولا شكل ولا لون .
 القبلات ؟ لن أعطيها ... والمجد ؟ لا شأن لى به
 لتأتنى كلها كما يأتى الى النسيم
 لتحملنى الأمواج ، فتذهب بى أو تجيء
 ولكن لن يرغمنى أحد على أن أسلك هذا الطريق أو ذاك
 الطموح ؟ لست أطمح الى شىء . الحب ؟ لم أشعر به قط .
 انا لم أحترق أبداً بنار الايمان ولا العرفان .
 كان هناك مرة لى شغف بالفن ... ثم فقدته .
 لا الرذيلة تفريبنى ولا للفضيلة من نفعنى مكيان التقديس .
 ولكن كرم اصولى هو الذى كان فوق مستوى الشبهات
 فالنبل والعراقة يورثان ولا يكتسبان .
 غير أن شعار البيت الذى أنتمى اليه
 ليس الا سحابة حائرة تحجب شمساً سريعة الزوال .
 لست اطلبكم بشىء ... لست احبكم ولا اكرهكم . فدعونى
 وافعلوا بى ما انا فاعل بكم .
 ولتجشم الحياة مؤونة قتلى
 ما دمت لا أتجشم مؤونة الحياة .
 ارادنى ماتت فى ليلة قمرية
 كان أجمل ما فيها ألا افكر ولا احب
 بين وقت وآخر قبلة لم أرغب فيها :
 قبلة كريمة لن اجازى عليها بمثلها :

٨ - الاغنية الأندلسية

من عالم اللذة المثيرة
 والحب الذى يعمى
 اسمعوا هذه الاغنية
 التى تتردد فى جو الليلة السمراء
 الليلة السلطانية
 الليلة الأندلسية
 التى ترتجف لها الأرض . . . والجسد
 بالعطر والشهوة .
 تحت قمر التمام
 تمطر أوتار القيثارة
 الحاناً ساخنة كقطرات كبار
 قطرات من دموع
 الحان هى حنين صائت
 هى آهات
 والحان هى جروح ووخزات
 من الأوتار الراجفة
 وفى الهواء الرطب
 بالعطر والشهوة
 تحوم الاغنية الأندلسية
 كحمامة طائرة
 تحدثنا عن عيون سود
 وعن شفاه حمراء
 وعن انتقام ونسيان وفراق
 وعن حب وغدر
 اغنية تفتح عنها الشفاه
 بسيطة متعالية
 كما ينبثق الماء من العين
 كما يفيض الدم عن الجرح

وهكذا تسرى مع الليل
 كالحماسة الطائفة
 تقول لنا الحقيقة من بعيد
 حزينة واضحة جميلة
 من عالم اللذة المثيرة
 والحب الذي يعمى
 اسمعوا هذه الأغنية
 التي تتردد في جو الليلة السمراء

٩ - أغاني

خمر وشعور وقيثارة وشعر
 هي صانعة أغاني أَرْضِي
 أغاني ...
 من يقل « أغاني » فكأنه قال « الأندلس »
 في الظل الرطيب تحت كرمه عجوز
 هناك فتى أسمر يعزف على القيثارة
 أغاني ...
 شيء يربت بلطف وشيء يمزق بقسوة
 الوتر الدقيق يغرد ، والوتر الفليظ يبكي
 والزمن الصامت يمضي ساعة وراء ساعة
 أغاني ...
 ميراث كتب علينا أن نلتقاه عن أجدادنا العرب
 لا تهمل الحياة ، فقد ضاعت
 وعلى كل حال : ما الذي تعنيه هذه الكلمة : الحياة ؟
 أغاني ...
 الذي يغنى الله ينساه ،
 الأم ، الألم ، القدر ، الأم ، الألم ، الموت
 العيون السود السود ، والحظ الأسود
 أغاني
 فيها تسكب روح الروح .

اغانى ... اغانى ارضى
من يقل « اغانى » فكأنه قال « الأندلس »
اغانى ...
ولم تعد بعد فى فيثارتى انقام .

نيسر قاييخو (١٨٩٢ - ١٩٣٨)

١٠ - الأبواق السود

هناك ضربات فى الحياة ، عنيفة شديدة ... أنا لا أدرى !
ضربات كأنها انطلاقات غضب الله
وكان كل ما نعانیه من ألم من جرائها
إذا به يترسب كسؤر مرير فى قاع الروح ... أنا لا أدرى ! ..
هى ضربات قليلة ، ولكن وقعها هو هو ...
ضربات تشق اخاديد مظلمة
فى أغلظ الوجوه وأصلب الظهور ...
أهى أفراس جامحة امتطى صهواتها غزاة برابرة ؟
أم لعلها الأبواق السود ينفخ فيها الموت ليندنا بقدومه ؟
أنها العثرات المتردية لذلك المسيح الذى نحمله فى داخل الروح
لايمان أحسننا به يوماً ثم غدونا به القدر ...
تلك الضربات العنيفة هى انفجارات مباغته
لوسادة من الذهب صهرتها شمس ملعونة
والانسان ... مسكين الانسان ! ... يعود ببصره
- كما نلتفت فجأة حينما يربت أحداً على كتفنا -
يعود ببصره وقد تولاه الجنون ، فىرى كل حياته الماضية
قد ترسبت فى بركة من الخطيئة تجمعت فى نظرتيه ...
هناك ضربات فى الحياة عنيفة شديدة ... أنا لا أدرى ؟

خوان رامون خيمينيث (١٨٨١ - ١٩٥٨)

١١ - أغان حزينة

(القصيدة الرابعة)

منذ أيام حملت ريح المساء
مزيداً من الاوراق الجافة
أى ألم ستحس به الاشجار
فى هذه الليلة بغير نجوم !

لقد تركت باب شرفتي موارباً
- القمر يسير ميتاً
بغير نور ولا قبل ولا دموع
أصفر في وسط الضباب -

واقبلت يداي تربتان على الشجر
وفي عيني نظرات عطف رقيقة
وكأني بوريقات صغيرة تتفتح
هي نور الربيع الأخضر

أترى الأشجار تحلم هكذا
بأوراقها اليابسة المسكينة ؟
وأنا أقول لها : لا تبكى
فستأتى إليك الأوراق الجديدة ...

١٢ - أغان حزينة

(القصيدة الخامسة)

أنا لن أعود ... وفي الليلة
الدافئة الساكنة الصامتة
سينام الناس جميعاً
في ضوء قمرها الوحيد

لن يكون جسمي هناك
وخلال النافذة المفتوحة
ستدخل نسمة باردة
تسال عن روعي

لست أدري ما إذا كان أحد سينتظرنى
من غيبتي الطويلة المزدوجة
أو إذا كان أحد سيقبل ذكراي
بين الملاحظات والدموع

ولكن ستكون هناك نجوم وأزهار
وزفرات وآمال
وحب في مماشى الحقائق
تحت ظلال فروع الشجر

١٣ - الشعر

في البدء أتت نقية
لابسة ثوب البراءة
واحبيتها كأنى طفل

ومن بعد ذلك شرعت
في ارتداء ثياب لا أدري ما هي
وشرعت أنا في بفضها دون أن أعرف

وما زالت حتى أصبحت ملكة
لها كنوز من فاخر الثياب
واستبد بى حنق في طعم الحنظل لا أدري ما سببه

ولكنها أتت فجأة الى وبدأت في التجرد
وكننت أبتسم لها
حتى لم يعد عليها

الا ثوب براءتها القديمة
وحينئذ عدت الى الإيمان بها
على أنها خلعت أيضا ذلك الثوب

وبدت لى عارية تماما
آه يا غرام حياتى ...
ياربة شعري العارية ... أنت لى الى الابد ! ...

١٤ - فراشة النور

(من ديوان « حجر وسماء »)

فراشة النور
الجمال يهرب منى حينما اصل
الى وردتها .

وانا أجرى أعمى البصر وراءها
وأوشك على الامساك بها هنا وهناك
ولكن لا يبقى منها بين يدي
الا طريقة هروبها .

نيكولاس جيتن (١٩٠٢ - ٠٠٠)

١٥ - جزر الهند الغربية ، ليمتد

جزر الهند الغربية ...
 جوز هند ، وتبغ ، وعرق (٢)
 هذا شعب قاتم مبتسم
 محافظ ومتحرر
 من رعاة الماشية وزارعى قصب السكر
 حيث يجرى المال أحياناً كالأنهار
 ولكن حيث يعيش الناس دائماً في فقر مدقع

الشمس هنا تحرق كل شيء
 من أدمغة الناس الى الورود
 ومن تحت حللنا البيضاء المنشأة
 ما زلنا نمشي بسراريل لا تكفى لستر عوراتنا
 نحن شعب بسيط رقيق ، مولد من العبيد
 ومن تلك الطغمة المتبريرة
 ذات الأصول المتباينة المنوعة
 التي أهداها كولبس الى جزر الهند الغربية
 في تفضل وكرم ... باسم اسبانيا ..

هنا بيض وسود وصفر ، مولدون هجاء
 ألوان كلها رخيصة بغير شك
 إذ أن أيدي البائعين والمشتريين لم تزل تتعاورها
 حتى تبيع مدادها ، فلم يبق فيها لون ثابت
 (وإذا كان هناك من يخالفني فليتقدم خطوة وليتكلم)

نعم ، لدينا كل هذا ، ولدينا أحزاب سياسية
 وخطباء يبدؤون أحاديثهم بـ : « في هذه اللحظات الحرجة ... »
 هنا بنوك وممولون
 ومشروعون ومضاربو بورصة
 ومحامون وصحفيون
 وأطباء وبوابون

(٢) يقصد بالعرق تلك الخمر القوية اللهبية التي يقطرها الكوبيون من قصب السكر ، وهي أقرب ما تكون الى ما يسمى بالعرق في بلاد الشام .

ما الذى ينقصنا ؟
وحتى لو أعوزنا شيء فنحن مستعدون لاستيراده
جزر الهند الغربية : جوز هند وتبغ وعرق
هذا شعب قاتم مبتسم .

آه أيتها الأرض الجزرية !
آه أيتها الأرض الضيقة !
أليس صحيحا أنها تبدو كما لو لم تكن خلقت
الا لكي ينتصب عليها نخيل الجوز ؟
أرض تقع في طريق المتجهين الى حوض الاورينوتو
او في طريق أى مركب من مراكب السياح
تلك المراكب المشحونة ناسا ليس فيهم فنان
ولا من به لوثة من جنون ...

أرض فيها موانى لخدمة أولئك القادمين من تاهيتى
او من أفغانستان أو سيول
الذين يأتون لكي ياكلوا سماءنا الزرقاء .
ويشربوا عليها من روم « الباكاردى » (٢).
موانى تتكلم بالانجليزية
تبدأ بقول « ييس » وتنتهى بقول « ييس »
انجليزية القواد ذى القوائم الاربع
جزر الهند الغربية . جوز هند وتبغ وعرق
هذا شعب قاتم مبتسم

انى لاضحك منك يا درة جزر الانتيل
يا قردا مشيه وثب من شجرة الى شجرة
يا مهرجا يتصبب عرقا حتى لا يهوى عن الحبل
ومع ذلك فهو دائما يهوى الى أسفل سافلين
انى لاضحك منك أيها الابيض ذو العروق الخضراء
فعروقتك بادية مهما اجتهدت في اخفائها
انى لاضحك منك وانت تتحدث عن المحتد النبيل
والذكاء الخارق والخزائن المترعة

انى لاضحك منك أيها الاسود يا مقلد القروء
وانت تشخص ببصرك الى سيارات الاغنياء

(٢) من أنواع الروم التى تشتهر بإنتاجها كوبا .

وتحس بالخجل وانت تتأمل جلدك القاتم
 مع ما في قبضتك من شدة وصلابة
 انا اضحك من الجميع : من الشرطى والمخمور
 من رئيس الجمهورية ومن رجل المطافئ
 انا اضحك من الجميع : من العالم بأسره
 وهو ينظر في انفعال الى أربعة من التمساء (٤)
 بقلانسهم الطويلة وهم منتفشون
 وراء دروعهم ذات الالوان الصارخة
 كأنهم أربعة من متوحشى الغابة
 تحت أقدام شجرة جوز ...

١٦ - سنسفايا

ما يومبى بومبى ما يومبى
 ما يومبى بومبى ما يومبى
 ما يومبى بومبى ما يومبى

الافعى لها عيون من زجاج
 الافعى تأتى وتلتف حول جذع شجرة
 بعيون من زجاج تلتف حول شجرة

بعيون من زجاج
 الافعى تنساب بلا أقدام
 الافعى تكمن بين الحشائش
 منسابة تكمن بين الحشائش
 منسابة بلا أقدام

ما يومبى بومبى ما يومبى
 ما يومبى بومبى ما يومبى
 ما يومبى بومبى ما يومبى

١٧ - عرق وسوط

سوط
 عرق وسوط
 الشمس استيقظت مبكرة

(٤) يعنى أولئك الحراس الذين يقفون بجانب رئيس الجمهورية .

ورات الزنجى حافى القدمين
وجسده العارى تغطيه القروح
على صفحة الحقل

سـوـط

عرق وسـوـط

الريح مرتة عارية تصرخ :

- فى كل من يدبك زهرة سوداء ! ...

الدم قال له : هيا !

وهو قال للدم : هيا !

ومضى فى دمائه حافى القدمين

وحقل القصب وهو يرتجف

أوسع له الطريق

وبعد ... السماء صامته

وتحت السماء الصامته مضى العبد

مخضبا بدماء السيد

سـوـط

عرق وسـوـط

مخضبا بدماء السيد

سـوـط

عرق وسـوـط

مخضبا بدماء السيد

مخضبا بدماء السيد

فيدريكو غرسية لوركا (١٨٩٨ - ١٩٣٦)

١٨ - قصيدة الانهار الثلاثة

(من قصيدة « الفناء الاندلسى »)

نهر الوادى الكبير

يجرى بين أشجار البرتقال والزيتون

ونهر غرناطة

يتزلان من قمم الجليد الى حقول القمح

آه من الحب

الذى ذهب ولم يعد !

نهر الوادى الكبير
 ذو لحية حمراء داكنة
 ونهرا غرناطة
 واحد من دموع والآخر من دم
 آه من الحب
 الذى طارت به الريح

للقوارب ذات الشراع
 طريق فى نهر اشبيلية
 وفى مياه غرناطة
 لا مجاذيف الا الزفرات

آه من الحب
 الذى ذهب ولم يعد !

الوادى الكبير ، برج شامخ منيف
 ورياح تتخلل اشجار البرتقال
 ونهرا حدره وشنتيل : بريجات صغيرة
 تموت على ضفاف البرك

آه من الحب
 الذى طارت به الريح !

من الذى يتصور أن الماء
 يحمل لهيبا طائرا من الصرخات ؟

آه من الحب
 الذى ذهب ولم يعد !

يحمل أزهارا ويحمل زيتونا
 يا أندلس الى بحارك

آه من الحب
 الذى طارت به الريح !

١٩ - الاوتار الستة

القيشارة
 تحمل الاحلام على البكاء
 وزفرات الارواح

الضالة

تسرب من قمها

المستدير

كأنما هو عنكبوت

ينسج نجمة ضخمة

لتصيد الزفرات

الطافية على جبه

الخشبي الأسود

٢٠ - السوليار

أرض يابسة

أرض ساكنة

ذات ليال

هائلة

(ربح فى خميلة الزيتون)

(ربح فى شعاب الجبال)

أرض عجوز

أرض القنديل

والآلم

أرض الصهاريج العميقة

أرض الموت

بلا عيون

والسهم

(ربح فى الطرفات)

(نسيم فى خمائل شجر الحور)

٢١ - السوليار

لابسة الثياب السود

تظن أن العالم شيء بالغ الصغر

وأن القلب هائل العظمة

لابسة الثياب السود

تظن أن الزفرة الرقيقة

والصرخة العميقة

يذهب بهما تيار الريح

لابسة الثياب السود

لقد تركت الشرفة مفتوحة
فتسلل منها الفجر
وصبت فيها السماء كلها

آه ... آه ... آه
لابسة الثياب السود

٢٢ - أغنية الألم الأسود

(من « الديوان الفجرى »)

مناقير الديكة
تحفر الأرض بحثاً عن الفجر
و « سوليداد مونتويا » تسير هابطة
على سفح الجبل المظلم
فتاة لحمها بلون النحاس الأصفر
تفوح منها رائحة الخيل والظلال
ونهداها كسندانيين علاهما الدخان
يزفران بأغاني مدورة
- سوليداد ، عمن تسالين
وانت وحيدة فى مثل هذه الساعة ؟
- لأسأل عمن أريد
فما يهكم أنت من ذلك ؟
أنا أبحث عما يعنينى البحث عنه :
عن سعادتي وعن نفسى .
- سوليداد يا مبعث أحزاني
ما أنت إلا جواد جموح
ما زال يجرى حتى انتهى إلى البحر
فابتلعته أمواجه
- لا تذكرنى بالبحر
فإن الألم الأسود ينبع
من أرض الزيتون
وتحت حفيف أوراق شجره .
- سوليداد ، أى ألم أصابك ؟
أى ألم ذهب بنفسك حشرات ؟
أنت تبكين بدموع كعصر الليمون
وطعم الانتظار المر على شفئك ! ...

— نعم ... أى ألم فظيع يمزق نفسى
 أنا أجرى من بيتى كأننى مجنونة
 وضفائرى تنسحب على الأرض
 من المطبخ الى الفراش !
 أى ألم ؟! ... حتى أصبح جسمى وثيرى
 فى سواد السبع ! ...
 ويلى على ثيابى الحريية ! ...
 ويلى على فخدئى الناصع البياض ! ...
 — سوليداد ، اغسلى جسدك
 بالماء الذى ينهل منه اليمام
 واتركى قلبك فى سلام
 يا سوليداد مونتويا ...
 ماء النهر فى سفح الجبل
 مترنم الخريف ، تنعكس عليه صورة السماء
 وضياء الفجر الجديد تجلله
 بأزهار القرع الصفراء
 آه يا ألم الفجر
 ألم نظيف دائم الوحدة
 ألم خفى المجرى
 بعيد الفجر ! ..

٢٣ — عودة الى المدينة

تحت عمليات الضرب
 هناك نقطة من دم بطة
 وتحت عمليات القسمة
 هناك نقطة من دم بحار
 وتحت عمليات الجمع نهر من دم طرى
 نهر يائى مغنيا
 أمام غرف النوم فى بيوت الاحياء البائسة
 وهو فضاء او اسمنت او نسيم
 يهب فى فجر نيويورك الكاذب
 هناك جبال ... أنا أعرف ذلك
 وهناك مناظر مكبرة يستخدمها العلم

اعرف تلك أيضا . ولكنى لم آت لكى انظر الى السماء
 وانما أتيت لانظر الى انهار الدماء العكرة
 الدماء التى تحملها الالات الى الشلالات
 كما تحمل الروح الى لسان حية « الكوبرا » .
 كل يوم يلبححون فى نيويورك
 اربعة ملايين بطة
 وخمسة ملايين خنزير
 وألفى حمامة لكى يتلذذ بها المتحضرون
 مليوناً من البقر
 مليوناً من الكباش
 ومليونين من الديكة
 التى تترك السماء ممزقة ارباً .
 أجدى علينا أن نتنهد ونحن نشحذ المدى
 أو نقتل الكلاب
 فى نزه الصيد المفضية الى الهديان —
 من أن نتحمل فى وضع الفجر
 تلك القوافل التى لانهاية لها من اللبن
 والقوافل التى لانهاية لها من الدماء
 وقوافل الورود المكتوفة ايديها
 السجينة لدى تجار العطور .
 ملايين البط والحمام
 والخنازير والكباش
 تودع قطرات من دمائها
 تحت عمليات الضرب
 والصرخات الرهيبة تطلقها الإبقار المضفوفة فى مصانع التعليب
 تملأ بالالم جنبات الوادى
 حيث يسكن « الهدسون » بالريت .
 أنا أتهم كل هؤلاء القوم
 الذين يتجاهل نصفهم النصف الآخر
 ذلك النصف الذى لم يعد سبيل لانقاذه
 والذى يرفع جبلاً من الاسمنت
 حيث تخفق
 قلوب تلك الحيوانات الصغيرة المنسية
 وحيث سنسقط نحن جميعاً
 فى المهرجان الاخير الذى تنصبه ثاقبات الحفر .

أنا أبصق في وجوهكم .
 النصف الثاني من الناس يستمعون الى .
 وهم يلتهمون طعامهم أو يبولون أو يطيطون في براءة
 كأنهم أولئك الاطفال الواقفون على أبواب البيوت
 وهم يحملون أعوادا دقاقا
 يولجونها في جحور الحشرات
 ذات القرون الصدئة .
 ليس هذا هو الجحيم ... بل الشارع
 ليس هذا هو الموت ... بل متجر الفواكه .
 هناك عالم من الانهار المتكسرة
 والمسافات التي لا يمكن احصاؤها
 في رجل ذلك القط
 التي حطمتها عجلات السيارة
 وأنا أسمع غناء الدودة
 في قلوب كثير من البنات الصغار .
 صدا ، وتعفن ، وأرض مرتجفة .
 أنت نفسك من هذه الارض يا من تسبح
 في ارقام ذلك المكتب ...
 ماذا علي أن أفعل ؟ اعداد المناظر ؟
 تنظيم مغامرات الحب التي ستصبح بعد ذلك صورا فوتوغرافية ؟
 والتي ستصبح قطعاً من الخشب
 ومجالات من الدماء ؟
 كان القديس « اجناثيودي لويولا »
 قد ذبح مرة أرنباً صغيراً
 ومازالت شفتاه حتى اليوم
 تضج بالانين في أبراج الكنائس ! ...
 لا ، لا ، لا . أنا انهم
 انهم المؤامرة
 التي تحاك في هذه المكاتب المهجورة
 والتي لا تسمع أنات المحتضرين
 والتي تمحو برامج الغابة
 واهب نفسي لكي تأكلني الانقار المضفوفة
 في مصانع التعليب
 حينما تملأ صرخاتها الوادي
 حيث يسكر نهر « الهدسون » بالزيت ...

بابلو نيرودا (ولد سنة ١٩٠٤)

٢٤ - الوداع

١ - من أعماقك هناك طفل حزين
جاثم على ركبتيه وهو ينظر إلينا
الحياة التي سوف تشتعل في عروقه
سوف تحملنا على أن ترتبط حياتنا
وبهاتين اليدين ينتقى يديك أنت
سيكون عليهم أن يقتلوا يدي أنا
وبفضل عينيه اللتين ستفتحان على الأرض
سوف أرى الدموع في يوم من الأيام تملأ عينيك

٢ - أنا لا أريده يا حبيبتي
حتى لا يربطنا شيء
حتى لا يوجد بيننا شيء
ولا أريد الكلمة التي تعطر بها فمك
ولا ما صمتت عنه الكلمات
ولا فرحة الحب التي لم ننعم بها
ولا زفرائك إلى جوار النافذة .

٣ - أنا أحب حب البحارة
الذين يقبلون ثم يذهبون
يتركون وعدا
ولا يعودون أبدا
في كل ميناء امرأة تنتظر
والبحارة يقبلون ثم يذهبون
وفي ليلة من الليالي يضاجعون الموت
على سرير البحر .

٤ - أحب الحب الذي يتوزع
بين قبلات وفراش وخبز
الحب الذي يمكن أن يكون دائما أبديا
ويمكن أن يكون كالبرق الخاطف
الحب المقدس الذي يقترب
الحب المقدس الذي يذهب .

٥ - والآن لن تسعد عيناى بالنظر إلى عينيك
ولن يحلو إلى حينما ابتك إياه
ولكنني سوف أحمل نظرتك أينما ذهبت
وأنت ستحملين إلى أينما تسيرين

لقد كنت لك وكنت لى . وماذا بعد ؟ لقد انعطفنا معا
 فى منعرج من الطريق مر الحب عليه
 لقد كنت لك وكنت لى . ولكنك ستكونين من نصيب من يحبك
 ومن سيحصل فى حقلك ما كنت قد غرسته أنا
 من أعماق قلبك هناك طفل يقول لى : الوداع ! .
 وأنا بدورى أقول له : الوداع ! . . .

٢٥ - الاقليات الرجعية - قطعة

(من ديوان « النشيد الكبير »)

ما الذى فعلتموه بالشعر أيها « الجيديون » (٥) ؟
 أيها المتعاملون و « الرلكيون » (٦) ؟
 يا دعاة الغموض والاسرار ، أيها السحرة الوجوديون
 الزائفون ، يا أقاحا سيريا ليا مشتغلا
 فوق قبر ، أيها المتأوربون (٧)
 يا جثثا تتعبد بكل بدعة جديدة
 لستم الا ديدانا شاحبة تفتدى
 على الجبن الراسمالى ! ترى ما الذى قدمتموه
 لمملكة الآلام ؟
 ما الذى قدمتموه لهذا الكائن البشرى المظلم ؟
 وللكرامة المركولة بالارجل ؟
 وللراس المغروس
 فى الوحل الحمىء ؟ ولجوهر
 تلك الحيوانات الموطوءة بالاقدام ؟

٢٦ - الى الجميع (قطعة)

(من « النشيد الكبير »)

الى الجميع ، الى الجميع
 الى كل هؤلاء الذين لا أعرفهم . . . الى كل أولئك
 الذين لم يسمعوها باسمى قط ، الى الذين يعيشون
 على ضفاف أنهارنا الطويلة
 وعلى سفوح البراكين ، وفى ظل النحاس الملتهب
 الى الصيادين والفلاحين

(٥) نسبة الى « أندريه جيد » الاديب الفرنسى المعروف (١٨٦٩ - ١٩٥١) .

(٦) نسبة الى رايتر ماريا ريلكه الشاعر النمساوى (١٨٧٥ - ١٩٢٦) .

(٧) صيغة تحقير لمصطفى الثقافة الاوربية .

الى الهنود الزرق المقيمين
على شواطئ البحيرات المتألقة كالزجاج
الى الاسكافي الذي يتساءل الآن
وهو يخطط الجلد بأيدي قديمة
اليك أنت الذي كنت تنتظرني دون أن تعرف
اليكم جميعا أنتمى ، وبكم أعتز ، ولكم أغنى ..

٢٧ - قمم ماكتشو بكتشو (قطعة)

(من « النشيد الكبير »)

أخي ، تعال أضعد معي لهذه القمم
حتى ترى ميلادك الجديد
واعطني يدك من قرارة الألم
الألم المقسوم بين آلاف العبيد
هناك لن تعود مرة أخرى لأعماق الكهوف
ولا لهذا الزمن الذي دفنت فيه بالحياة
ولن يعود الصوت منك يابسا كالخطب المشقوق
لا ... لن تعود للذين سملوا عينيك ...
انظر الى أيها الفلاح والنساج والرامي الصموت
ويا مروض الثيائل البرية
يا أيها البناء يامن يعتلى دعائما (٨) تفغر فاهها تحتها المنية
يا أيها السقاء يامن تشرب الدموع في جبالنا الاندية (٩)
يا أيها الصائغ ذو الاصابع المطروقة
يا أيها المزارع الراجف من مخافة وانت تلقى بالبذور
يا أيها الخزاف يامن دمه مختلط بطينه
هيا جميعا فاسكبوا آلامكم
في كوب هذا المولد الجديد
هيا أروني تلكم الدماء خضبت أجسادكم
وما عليها من أخاديد لآثار السياط
نعم ، وقولوا لي هنا ضربت
- لأن تلك حلقة قد صفتها لم تنل الرضا من سيدي
- لأن أرضا كان مولاي يرجى الريح من خيراتها
لم يستطع جهدي أن يخرج منها ما يريد من غلال
- والمنجم الذي عملت فيه لم يدر ما قد حسبه من ذهب
هيا أروني الحجر الذي ربطتم اليه

(٨) يقصد الخشب الذي يعتليه البنامون (وهو ما يسمى في الدارجة « السقالة ») وهي كلمة من اصل اوروبى ،

بينما الكلمة الاسبانية التي تدل عليه andamio هي تعريف للفظ العربى « الدعائم » .

(٩) يقصد جبال الانديز Andes .

حتى يطيحوا بكم من حالق
والخشب الذي صلبتم عليه !
واستقدحوا النار بأزناد عليها صدا السنين
وأشعلوا تلك القناديل العتيقة
وأبرزوا تلك السياط قد غدت حافرة جلودكم عبر القرون
وصفحات هذه الفؤوس غطتها دماؤكم
ها انذا آت لكى أنطق عن السنة لكم ممزقة
هيا اجمعوا صفوفكم فى ساحة الارض العريضة
ضموا هنا شفاهكم تلك الشفاه الصامتات الداميات
وحدثونى الآن عن عذابكم طوال هذى الليلة الطويلة
فلست الا واحدا منكم ... انا سجين مالمقيتم من نكال
قصوا على كل شيء : قيذا بقيد
وحلقة حلقة ... وخطوة خطوة
ولتشحلوا من المدى ماقد خفظتم فى خفاء
ثم اغرسوها فى حشاي ... أو ادعوها فى يدي
حتى تعود موكبا من البروق الراجفات
او جدولا من النمرور الجائعات أطلقت من سجنها
وأخلدوا معى الى البكاء ...
ثم امنحونى الصمت والماء وشيئا من أمل
ولتهبونى منكم الكفاح والحديد
وثورة البركان
والصقوا أجسادكم بى
حتى نعود كتلة من معدن قد ضم بينها بجاذب من مغنطيس
ثم هلموا العروقى وفمى
وبشروا بكلماتى ودمى ! ...

٢٨ - أغنية الى الوردة

(من الجزء الاول من ديوان « أغان بدائية »)

الى الوردة	وأنتك لست منى
الى هذه الوردة	أيتها الوردة
الى الوردة الناضجة	ولا أنا منك
الرشيقة المتفتحة	وأنى امضى
الى مافى قطيفتها من عمق	فى مسالك الدنيا
الى نهدها الاحمر المتفجر ...	بغير أن أنظر اليك
ما أكثر ماظنوا	وأنى لم أعد اهتم
أنى قد تخليت عنك	الا بالانسان
- نعم ...	وأزمته .
لقد ظنوا ذلك -	... لا ، ليس ذلك حقا
وأنى لا أتفنى بك	ياوردتى ...

آفاق المعرفة

الشعر الياباني الحديث

بقلم: دوتالدين *

ترجمة الدكتور: صفاء الشاطر

الذين لم يهتم الشعراء كثيراً سواء بوجودهم أو بنشاطهم أو رحيلهم . ورغم أن دوره المباشر في حركة التجديد كان ضئيلاً ، إلا أنه التزم عام ١٨٦٨ بأن يبعث روح عصر جديد ، وأن يقضى على الجهل التقليدي ، وأن يشجع طلب العلم في أنحاء العالم . ولم يلبث الشعراء أن سموا أنفسهم بفخر واعتزاز «رجال مييجاي» بمعنى أنهم ينتمون إلى الجيل الجديد المستنير .

إن عام ١٨٦٨ له أهميته أيضاً في تاريخ

عادة ما يرجع تاريخ الشعر الياباني الحديث ، كأي شيء حديث في اليابان ، إلى عام ١٨٦٨ حين أصبح الامبراطور مييجاي Meiji سلطة مطلقة في حكم البلاد . إلا أن هذا الحدث السياسي لم يكن له تأثير مباشر على الشعر أو على الأدب عامة ، إذ مضت أعوام طويلة قبل أن يظهر أي كتاب ذو أهمية أو قصيدة تتغنى بامجاد هذا الحكم الجديد . ولكن يمكن القول بأن دور الامبراطور الجديد كان واضحاً على خلاف من سبقه من الحكام

الدكتور دونالد كين Donald Keene هو استاذ الدراسات اليابانية بجامعة كولومبيا بالولايات المتحدة .
وقد أمضى عدداً من السنين في اليابان دارساً أدبها ومسرحها ، وله دراسات متعددة في هذا السبيل .

قصيدته « (The Hoary Seafarer) » بدلاً من « (The Ancient Mariner) » (أى استعمل كلمات انجلوساكسونية) .

أما موضوعات الشعر فقد كانت أيضاً محددة بدقة متناهية . مثلاً هناك خمسة وعشرون نوعاً من الأزهار كان يسمح بأن يرد ذكرها في قصيدة تانكا ، زهر الكريز ، زهر البرقوق ، زهر الوستريا Wisteria والأزاليا Azalea وغيرها ، وكان ثمة أنواع أخرى قد يأتى ذكرها في الشعر ، إلا أن الشاعر في هذه الحالة كان يعد مقرباً أو ثورياً . وكانت دواوين الشعر الرئيسية تحفظ عن ظهر قلب . وكان أغلب النقد - الذى يرجع في معظمه الى القرن الثالث عشر - أحكاماً عامة يتبعها الشاعر في نظمه ، أكثر منها تفسيراً أو تحليلاً أو شرحاً . كان الشاعر يشجع على الابتكار في التفكير بينما هو مقيد بلغة القرن العاشر ، فكان ذلك يعنى في الواقع أن ابتكاره سيكون محصوراً في نطاق ضيق . كان هدف الشعراء لقرون طويلة هو اتقان الاسلوب الكلاسيكى واستلهام شعر الماضى . وقد يستطيع الدارس الخبير أن يتبين تيارات مختلفة حتى في وسط هذا الركوند الظاهري . بعض العصور قد تميز بكثرة استخدام الاسماء في الشعر ، أو قد تشيع الاستعارات والكنائيات في شعر الغزل دون غيره من انواع الشعر ، ولكن لم يكن هناك شاعر واحد يحترم نفسه يمكنه أن يقول في عام ١٨٥٠ « لقد تمتعت بالتدخين في هدوء » رغم أن الناس تدخن منذ مائتى عام . هذا هو السبب في أن اعلان كوتوميتشى الذى سبق ذكره كان غاية في الأهمية في حينه . ولكي يوفق الشعراء بين ايمانهم بضرورة استخدام اسلوب عصرى في التعبير والتفكير وبين المحافظة على لغة وروح شعر كوكينشو Kokinshu القديم لجأوا الى الكتابة عن موضوعات لم تتغير كثيراً منذ تسعمائة عام . فمثلاً هذه القصيدة التالية

الشعر اليابانى لسبب آخر . ففى هذا العام توفى شاعران كانت أعمالهما - رغم أنها كانت قصائد تانكا الكلاسيكية - توحى بإمكانية الوصول في النهاية الى مخرج من ذلك الجمود الذى كان يتصف به الشعر اليابانى . الأول هو او كوما كوتوميتشى Okuma Kotomichi الذى أظهر في كتابه عن « النقد الشعرى Hitoragochi » عام ١٨٥٧ نفمة جديدة حين قال :

« ان شعراء الماضى هم اساتذتى ، ولكنهم ليسوا أنا . انى وليد عصرى لا وليد الماضى . فاذا سرت وراء شعراء الماضى دون تمييز فان على أن انسى كيانى المتواضع . حينئذ قد تبدو قصائدى مؤثرة ، ولكن قوتها ستكون سطحية تماماً مثل التجار في ملابس الامراء . ان فى سكون مجرد خدعة مثل تمثيل كابوكى Kabuki » .

رغم اصرار كوتوميتشى على أن الشعر لا بد وأن يكون انعكاساً لعصره الا أن أعماله نادراً ما كانت ثورية ، فقد كان من الصعب تمييزها من ناحية الاسلوب والتركيب عن قصائد كوكينشو Kokinshu الذى سبقه بتسعمائة عام . ان من المستحيل ان تصور شاعراً انجليزياً عام ١٨٥٠ يمكنه أن يكتب قصائد يظن أنها سابقة لعصر تشوسر Chaucer دون أن يكون هذا الشاعر قد فعل هذا بقصد التزوير ، أما في اليابان فكان الأمر جد مختلف . كانت لغة التانكا في القرن التاسع عشر ، باستثناء القليل منها ، هى اللغة القديمة المستعملة منذ ألف عام مضى . واعتبرت الكلمات التى ليست من اشتقاق يابانى صميم منبوذة تماماً . ويمكن تخيل ذلك اذا تصورت أن الشعراء الانجليز في القرنين الثامن والتاسع عشر كان عليهم أن يستعملوا الكلمات التى ترجع اصولها الى الانجلو ساكسون فقط ، كما لو أن كوليردج Coleridge مثلاً كتب اسم

وقصائد التانكا هذه تفتقد مزايا الشكل التقليدي لتانكا ، بل تنقصها الإناقة ، والنغمة والتعمق والموسيقى وما الى ذلك . الا انها تشير بطريقة او باخرى الى امكانية التعبير شعراً عن مباحج (أو مآسى) الحياة العادية وعن مباحج التفكير ، وانغماس الشاعر في النشاط السياسي ، وهذه اشياء طالما اهتمت . وعلى اية حال فان قصائد التانكا التي كتبها تاتشيبانا Tachibana نادراً ما تعرضت لتلك القضايا الكبيرة . لذا أصبح من مهمة الشاعر الياباني الحديث خاصة أن يكتشفها .

قبل عام ١٨٦٨ كان أمام الشعراء اليابانيين الذين صدقوا عن كتابة تانكا طريقان: **الأول** هو كتابة **هايكو** Haiku وهو نوع من الشعر كان أصلاً أكثر مرونة من التانكا التقليدية وخاصة من حيث استخدام مفردات اللغة الا أنه مع الزمن اتخذ تعبيرات مطروقة ولغة عتيقة . في عام ١٨٦٨ كان معين الشعراء قد نضب من حيث كتابة شعر هايكو . كان الشعر الصيني أكثر ازدهاراً من الشعر الياباني ، بل كان هناك تقليد يعود لآلاف عام وهو أن يكتب شعراء يابانيون شعرهم باللغة الصينية ، وقد وصل هذا الشعر الى قمته في أوائل القرن التاسع عشر ، فالشعراء الذين كانوا يشعرون بأن أفكارهم أكبر من أن تحتويها قصيدة تانكا التي تتكون من واحد وثلاثين مقطعاً ، أو قصيدة هايكو الأصغر التي تتكون من سبعة عشر مقطعاً ، هؤلاء الشعراء أعجبوا بما في القصيدة الصينية من انسياب قد يمتد الى ثلاثين سطرًا أو أكثر . وهذا معناه ، بطبيعة الحال ، أن يكتب الشاعر الياباني بلغة تختلف عن اليابانية مثل اختلاف اللغة اللاتينية عن الانجليزية . وكما أن بعض الشعراء الانجليز في الماضي كانوا يفضلون الكتابة باللاتينية في بعض الأحيان ، ليس فقط في مجال الذكرى ، ولكن في الامور الشخصية ايضاً ، كذلك وجد اليابانيون أن التعبير باللغة الصينية عن بعض الاشياء أسهل بكثير من التعبير عنها باللغة

كان يمكن كتابتها عبر القرون السابقة كما يمكن ان تكون أيضاً وليدة هذا العصر :

الشذى فقط

كنت أظنه منتشرًا في الهواء

ولكن منذ الصباح

شجرة البرقوق

قد أرسلت اليّ براعمها

وفي الواقع ، كان هذا الركون النسبي في الحياة اليابانية الذي يتمثل في استمتاع الشخص بالطبيعة في حديقته الخاصة ذا مساهمة فعالة في الحفاظ على تقاليد الشعر القديمة .

اما الشاعر الآخر الذي توفي عام ١٨٦٨ فهو **تاتشيبانا أكيمي** Tachibana Akimi ، وهو شخصية ملفتة للنظر . فقد كان له نشاط في نطاق الحركات الوطنية التي أدت الى اعادة السلطة للعائلة المالكة . وكان شعره أكثر تعبيراً عن نشاطه من شعر كوتوميوشي Kotomichi . وعلى سبيل المثال كتب **تاتشيبانا** Tachibana سلسلة من خمسين قصيدة تانكا Tanka تدور كلها حول موضوع « مباحج الوحدة » :

« انه لمن السرور ، ونادراً ما يحدث ، أن نتغدى سمكاً ، ويصبح أولادى فرحين ، يم ! يم ، ويتلعوه في لهفة » .

أو :

« انه لمن السرور ان اصادف في كتاب ما ، شخصية تشبهني تماما » .

أو :

« انه لمن السرور ، أن أجد في هذه الأيام التي يبدو فيها الاعجاب بكل ما هو أجنبي شخصاً لم ينس قط امبراطوريتنا » .

أنا وحدي ساعة الشفق أتخلف

وفي بعض الاحيان يكون الاقتباس اكثر حرية ، وذلك باستخدام الصور والتراكيب اليابانية المشابهة مثلما حدث في قصيدة « آخر ورود الصيف The last rose of Summer »:

آلاف الحشائش في الحديقة
وأصوات الحشرات أيضاً !
جفت
وأصبحت مهجورة .
آه ، زهور الكرايزانثوم البيضاء ،
آه ، زهور الكرايزانثوم البيضاء ،
وحدها ، بعد الزهور الاخرى ،
أينعت .

فالوردة ، وهي زهرة ليس لها أى مفزى شعري بالنسبة لليابانيين ، قد تحولت هنا الى زهرة كرايزانثوم، وبدلاً مما كتبه مور Moore من أن « كل صاحباتها الجميلات ذبلن وانتهين » وهو استخدام تشخيصي لا يalfه اليابانيون ، نقرأ عن « آلاف الحشائش » وعن « أصوات الحشرات » في الحديقة .

في عام ١٨٨٢ ظهرت اول مجموعة من الشعر الحديث وهي « مختارات » من قصائد حديثة الاسلوب Selection of Poems in the New Style .

كانت . هذه المجموعة أربع عشرة قصيدة مترجمة من الشعر الانجليزي والأمريكي ، بالإضافة إلى قصيدة فرنسية مأخوذة عن ترجمة انجليزية وخمسة قصائد كتبها من قاموا بجمع هذه المختارات . وضمن المتصانف.

اليابانية . لم تكن اللغة الصينية ، بالنسبة لهم لغة بلد اجنبي بل اعتبروها لغة التراث الياباني القديم ، فكان تأثير الصين على كل فروع الادب الياباني تقريباً واضحاً قبل عام ١٨٦٨ ، ولكن ما لبث أن فاقه التأثير الغربى تدريجياً .

ان الادب الياباني الحديث ، في الواقع ، يتميز خاصة بتأثره بالغرب . وسواء قبل اليابانيون هذا أو لم يقبلوه ، فانه من المستحيل تجاهل هذا التأثير الغربى ، وكانت اول خطوة نحو التأثر بالغرب هي ، بلا شك ، التقليد أو المحاكاة . ومن الصعب أن نرى وسيلة اخرى غير الترجمة أو التقليد كان يستطيع بها اليابانيون أن يحدثوا ثورة في أدبهم . ولكن من المدهش حقاً أن نرى كيف استطاع هؤلاء الشعراء الاحتفاظ بالتقاليد القديمة حتى في ثنايا الترجمة ، فقد حافظ الشعراء اليابانيون على شكل القصيدة التي تستخدم الأبيات ذات الخمسة مقاطع وذات السبعة مقاطع استخداماً تبادلياً ، وهو تقليد يرجع على الأقل الى القرن السابع وساد لعدة قرون . ويتضح هذا الشكل الشعري بالذات في التراجم اليابانية عن الشعر الانجليزي ، وهو يبدو في ترجمة ياتاب ريوكينشي Yatabe Ryokinchi (١٨٥٢ - ١٨٩٩) لقصيدة « مرثية في فناء كنيسة قروية Elegy in a Country Churchyard »

الجمال مكسوة بالفمام

وبينما تدق أجراس المساء

الثيران في الحقل

تسير رويداً

عائدة الى حظائرها

والحارث أيضاً

منهك

يرحل أخيراً ؛

اذ قد يتأثر بعض كبار الشعراء بالاسلوب الجديد الذى يتضح فى هذه المجموعة ويعملون على اظهار مواهب أكبر وينظمون شعراً يذيب قلوب الرجال أو يثير دموع الآلهة والشياطين».

وكما تنبأ لها هذا الكاتب لاقت هذه المجموعة من مختارات الشعر نقداً شديداً . كان له بعض ما يبرره . ولنا أن نتساءل فقط عن مدى فهمهم لمبادئ الشعر الغربى الذى اظهره **توياما تشوزان** Toyama Chuzan (١٨٤٨ - ١٩٠٠) مؤلف قصيدة « حول مبادئ علم الاجتماع » . وتبدأ هذه القصيدة بهذه الأسطر :

الشمس والقمر فى السموات

وحتى النجوم التى تكاد لا ترى

كلها تتحرك بقوة تسمى الجاذبية .

هذه القصيدة لا يمكن أن تكون تقليداً لاي قصيدة انجليزية ، اذ أنها لا تعدو أن تكون مجرد جمع بين المعرفة الجديدة (وخاصة ما جاء فى كتابات هربرت سبنسر Herbert Spencer) وبين أشكال الشعر الجديدة . وقد كتب احد الأشخاص جغرافية العالم كله بالشعر الحديث ، وكان النقد الموجه الى كتاب **مختارات من قصائد حديثة الاسلوب** بسبب عدم كفاءته الشعرية يقل عن النقد الموجه اليه بسبب تعمد المؤلفين الخلط بين الكلمات الرقيقة والكلمات الفظة ، من بينها على سبيل المثال استعمال التعبيرات الصينية الأصل فى نص يابانى . ورغم كل الانتقادات الا أن هذه المختارات كان لها تأثير واضح .

وقد اتخذ عنوان هذه المجموعة وهو « قصائد حديثة الاسلوب » شعاراً للشعر الحديث ، وتتابع ظهور دواوين من هذا الشعر فى الأعوام التالية .

ومن الواضح ان الشعر الحديث لم

الانجليزية التى ترجمت قصيدة « هجوم كتيبة المشاة The Charge of the light Brigade » وقصيدة « مرثية فى فناء كنيسة قروية Elegy in a Country Churchyard » و« كن أو لا تكن To be or not to be » بالإضافة الى ترجمتين لقصيدة « ترانيم الحياة Psalms of Life » التى كتبها **لونغفيللو** Longfellow وكان المترجمون من دارسى الانجليزية الذين استهوهم الشعر ، ولذا كانت ترجماتهم كالمهد بتراجم الأكاديميين ، تنقصها الأصالة الشعرية . أما القصائد التى كتبها من قاموا بجمع هذه المختارات فقد كانت محاكاة لبعض القصائد الغربية مما جاء بنتائج غاية فى الغرابة ، كما حدث فى محاولة **ياتاب ريو كيتشى** Yatabe Ryokichi كتابة شعر يابانى مقفى :

كل شىء فى الربيع يخطب ،

والنسيم الدافىء حقيقة ، يهب .

والكرز والبرقوق المزدهر ،

فيه متعة رائعة للنظر .

وبلبل البرارى فى علاه ،

يفنى محققاً فى سماه .

وقد كتب احد المشرفين على جمع هذه المختارات فى مقدمة الكتاب ما يلى :

« نحن راضون عن هذه المجموعة من الشعر ، ولكن فيما يبدو ، سيرفضها عامة الشعب باحتقار لاعتبارها غريبة جداً وغير منسقة . ان الخير والشر ، على أية حال ، لا يدومان . كما ان القيم تختلف باختلاف العصر ومع معتقدات الأجيال المختلفة . فحتى اذا لم تلق قصائدنا استجابة من الشعب الآن فلربما يرتقى جيل المستقبل من شعراء اليابان الى مصاف **هوميرو** Homer و**شكسبير** Shakespeare .

يكتسب شعبية بسبب جماله الذى لا يضاهى ولكنها كانت بمثابة رد فعل نائر ضد النظرة الجامدة التى كانت تحيط بمفهوم الشعر عند اليابانيين . وقد سخر تاشيبانا آكىمى Tachibana Akemi فى مقاله عن الشعر القديم اذ يقول :

« فى أوائل الربيع نكتب عن شمس الصباح واشراقها اللطيفة وعن الغيوم المنتشرة ، وفى نهاية العام نقول ان « أمواج السنين تزحف نحو الشاطئ » ونحن فى انتظار الربيع » . بالنسبة للأزهار هناك « نعمة الأمطار » وبالنسبة للثلج هناك أسف على زوال آثار اقدام ، ان لغة الشعر أصبحت لا تعنى غير هذه العبارات . وان مائة فى المائة من الشعراء ، خلال هذه السنة والستين السابقتين ، لم يفعلوا الا نسج هذه الألفاظ القديمة مع بعضها . يا للأسف ! » .

وحيث أن تاشيبانا آكىمى نفسه لم يكن يعرف شيئاً عن الشعر الغربى ، لذا فهو لم يستطع أن يجد وسيلة تخرجه من هذا المأزق سوى قصائده البسيطة عن الحياة اليومية . وعلى أية حال أصبح من الواضح بعد ظهور تراجم الشعر الغربى ان للشعر مجالات أوسع بكثير مما كان يظنه أى فرد من قبل .

أولاً : يمكن ان تكون القصيدة أطول بكثير مما كانت عليه من قبل وأن تتخذ أشكالاً عديدة . وفى الواقع كانت القصائد الطويلة منتشرة فى اليابان فى القرن الثامن حتى ان بعض الشعراء الجدد قد برروا كتابة القصائد الطويلة على أنها تقليد يابانى قديم ، ولكن الاتجاه الى اطالة القصائد ، وخاصة تلك التى تتناول موضوعات معاصرة ، جاء مباشرة من الغرب .

ثانياً : التجديد الكلى فى الموضوعات : فقد دما تنوع موضوعات الشعر فى الغرب الى ان ظن بعض شعراء اليابان المحدثين أن أى موضوع يمكن أن يكون صالحاً للمعالجة الشعرية حتى

ولو كان ذلك « مبادئ علم الاجتماع » . وجاء التحرر من الموضوعات التقليدية مغالياً فى بعض الأحيان ، غير أن الشعراء اكتشفوا بعد ذلك أن بعض هذه الموضوعات القديمة البالية لا تزال لها أهميتها ، ولكن لم يعد فى الامكان قصر الشعر اليابانى على ما هو « شعرى » محض .

وأخيراً : ان لغة الشعر اليابانى قد اتسعت اتساعاً هائلاً ولو أنها لم تتسع بالقدر الذى كان يتوقعه لها أوائل المجددين . وقد كتب كومورا كوتسوزان Komura Kutsuzan وهو أحد من قاموا بجمع مختارات الشعر التى أشرنا اليها سابقاً . . كتب يقول :

« بعض الأشخاص غير المستنيرين لا يدركون تماماً كيف تسير الحضارة ، ويؤكدون أن من الخطأ استخدام كلمات ليست تقليدية فى الشعر . وتؤدي الممارسة غالباً الى نتائج مؤسفة . مثلاً بينما كنا نتكلم فى الماضى عن جندى يحمل القوس والسهام ، نجده الآن يحمل بندقية . ولذا فلا مانع من ذكر بندقية الجندى . وحينما يصير النقد على ضرورة الإشارة الى القوس والسهام ، ألا يؤدي ذلك الى نتائج مؤسفة ؟ انهم مخطئون اذ انهم لم يدركوا بعد ان البندقية ، دخلت فى مفردات اللغة اليابانية » .

هذا المنطق سليم ، ولكن لسوء حظ كومورا كوتسوزان مالبت البندقية أن استبدلت بآلة اخرى يابانية الصنع ، ورغم تحذيراته ، لم تحل كلمة البندقية محل القوس والسهام . وقد أعطى كومورا كوتسوزان مثلاً لنظرياته فى الشعر فى قصيدته « نسيده الى الحرية Ode to Liberty التى ترجم Sansom جزءاً منها :

باللحرية ، آه للحرية ، للحرية آه

اذن أدرس لغة الماضي الميتة واضيع وقتي في
الاطناب ؟ » .

ورغم أن اوادا تاتيكي Owada Tateki
مؤلف هذا الكتاب كان متعاطفاً مع وجهة النظر
هذه الا انه كان يشعر بأن هناك الكثير الذي
لا بد أن نتعلمه من الماضي . ولقد نصح اوادا
باستخدام اللغة اليابانية الحديثة غير انه
أشار الى صعوبة وضع مستوى موحد للغة
التي كانت مستعملة في عصر ميچاي . ففي عام
١٨٩٣ لم تكن هناك لغة حديثة واحدة ، وكان
تدوين اللغة المنطوقة تقليداً جديداً جداً حتى
شك البعض في طريقة تدوين بعض عبارات
الحديث . كما كانوا لا يفرقون بين المفردات
الشائعة وبين ما ينتمى الى لهجة محلية ، ولهذا
شعر اوادا بأنه لا مفر من وجود بعض التصنع
artificiality . وبالإضافة الى هذا
نصح اوادا بضرورة التزام التوسط في التعبير -
بمعنى تجنب كل التعبيرات الشاذة التي تهدف
فقط الى خلق الاحساس بالغربة . لقد ذكر
- على سبيل المثال - بأن محاكاة التعبيرات الغريبة
مثل « يرقص القمر » أو « تصفق الجبال »
قد تثير الدهشة ولكنها لا تسر .

وعلى اية حال ، كان اوادا عموماً متفائلاً
ازاء مستقبل الشعر الياباني اذ قال :

« ان جواً جديداً على وشك ان يفزوا عالمنا
الأدبي . انه يبحث الآن عن شقوق تسمح له
بالدخول . شهيق ! شهيق ! ان الشعر الياباني
يتمتع بجمال فريد غريب . ومن الخطأ أن نتخلى
كلية عن تقاليدنا ونقتبس تقاليدهم ، أما اذا
أضفنا تقاليدهم الى تقاليدنا فسوف نوسع
مجالاتنا الأدبية . ان القصيدة الطويلة - لا شك
في ذلك - هي مفخرة أدبهم الخاصة ، ، ولهذا
يجب أن نزرعها في حديقتنا ، نرعها ونروها ،
ونجعل زهور الشرق تزدهر على شجرة الغرب
هذه . ان بوتشاي Po chi-i الياباني قد أتم

يا حرية ، كلانا منكوب حتى القيامة .
ومن سيفصلنا ؟ غير أن في هذا العالم
سحباً تحجب القمر ورياحاً تقتل
البراعم . فالإنسان لا يسيطر على قدره .
انها قصة طويلة
ولكن ذات مرة
كان هنالك رجال يرغبون
في اعطاء الشعب حريته
ويقيمون حكومة جمهورية
وبهذا الهدف ...

وفي عام ١٨٨٥ نشر يوسا هانجيتسو
Yuasa Hangetsu ديوان شعر بعنوان « اثنا عشر
قرصاً من الحجر » وهذا هو أول ديوان يصدره
شاعر واحد . ويحتوي هذا الديوان على سلسلة
من القصائد المستوحاه من التوراة منظومة في
الشكل التقليدي للشعر الياباني القديم (أبيت
تبادلية من خمسة مقاطع وسبعة مقاطع) . أما اللغة
فهي مشبعة بأساليب الماضي وبالكلمات الأنيقة
القديمة . غير أن ذكر أرض كنعان وحوائط
أريحا يشير الى أن حركة التنوير قد بدأت .
ان ترجمة الانجيل New Testament التي
تمت عام ١٨٧٩ تعتبر أكبر أثر ثقافي في أوائل
عصر ميچاي Meiji . فهذه الفترة كانت من
اعظم فترات المسيحية في اليابان اذ تحول عدد
كبير من الناس الى ديانة الغرب ، مصدر
الثقافة الجديدة . وقد قرأ المؤمنون بالمسيحية
ومن لا يؤمنون بها الانجيل وأنشدوا الترانيم .
وكان للترانيم اثر واضح في تطور الشعر
الجديد .

وفي عام ١٨٩٣ ظهر أول كتاب في نقد الشعر
الجديد ، وقد بدأ الكتاب بهذه الملاحظات :

« يقول الناس لي دائماً أنا أعيش في يابان
ميچاي ، واستعمل لغة يابان ميچاي . فلماذا

الجديدة وباحساسهم بالخيال . لقد استيقظ خيالهم الشاب من نوم طويل ، وارتدى لغة العامة . واتخذت التقاليد مرة أخرى ألوانا جديدة . وسلط ضوء ساطع على حياتها وموتها ، فأضاء عظمة الماضي واضمحلاله . ان معظم المجموعة من الشعراء كانوا مجرد شباب ساذج . كان فنههم ينقصه النضج والكمال ولكنه كان يخلو من الرياء والتصنع فقد تدفق شبابهم من بين شفاههم وسالت دموعهم على خدودهم . ولا بد أن نذكر أن عواطفهم الفياضة الحية قد جعلت الكثير من الرجال ينسون كل شيء عدا نومهم وطعامهم . ولنذكر أيضاً أن احساسهم بالرائاء والألم الذي عانوه قريباً قد أدى بالكثير من الشباب الى الجنون . أنا أيضاً - بغض النظر عن كفاءتي - قد أضفت صوتي الى أصوات هؤلاء الشعراء الجدد » .

وفي عامي ١٨٩٩ و ١٩٠١ نشر توسون ديوانين آخرين من الشعر وذلك قبل أن يتحول الى كتابة القصة . وقد ظهرت أشهر قصائده وهي « بجوار قلعة كومورو القديمة By the Old Castle of Komoro » عام ١٩٠٠، وكان معظم اليابانيين يحفظون سطورها الاولى :

بجوار قلعة كومورو القديمة

وتحت السحب البيضاء، متجول ينتحب،

لم ينبت بعد السندس الاخضر

والحشائش لم تنشر بساطها !

والسحب الفضية التي تكسو التلال

تذيب الشمس ، والتليج ينهمر .

ويتضمن ولاء توسون للغرب محاكاته لشعر شكسبير ولقصيدة شيللى انشودة الى الريح الغربية Ode to the West Wind . وقد اتجه شعراء آخرون الى كيتس Keats وبراوننج Browning . وقد كتب سوسوكيدا Susukida Kyukin (١٨٧٧ - ١٩٤٥)

عمله منذ وقت طويل وينام الآن تحت الثرى .
متى سيأتي الوقت الذي يكتب فيه ميلتون
يابابى الفردوس المفقود
Paradise Lost
على معهد اشياما Ishiyama ؟ »

لم يظهر أى ميلتون يابانى حتى من النوع الصامت المغمور، ولكن الشعر الفنائى التقليدى اتخذ أشكالاً متنوعة وأكثر تحرراً ومستوحاة من الغرب . وكان من شأن ذلك أن ظهر بعد فترة وجيزة عدد من الشعراء اليابانيين لأبأس به ممن يمكن مقارنتهم بشعراء الغرب أمثال وردزورث Wordsworth وشيللى Shelley بل وحتى الشاعر الفرنسى فيرلين Verlaine . وقد سادت القصيدة الفنائية بمعناها الصارم لمدة ثلاثين عاماً أو ما يزيد وعرفها الجميع ، حتى اطفال المدارس كانوا يحفظونها في الاطار الموسيقى الذى اضيف اليها فيما بعد . وبما أن اللغة اليابانية لا تستطيع - مثل اللغة الانجليزية - الاعتماد على القافية أو على ايقاع منطوق للتمييز بين الشعر والنثر لذا كان من الصعب نظم قصيدة مطولة . وعلى هذا ظل النجاح الأعظم لكتابة القصائد القصيرة حتى بعدها همل التانكا بسبب قصرها الشديد .

في عام ١٨٩٧ نشر شيموزاكي توسون Shimozaki Toson (١٨٤٣ - ١٨٧٢) أول ديوان له من الشعر اليابانى بعنوان نباتات Seedlings (Wakma-shi) ولا يزال هذا الديوان يقرأ حتى الآن، ويحتوى على احدى وخمسين قصيدة تصف حب الشاعر أيام شبابه بطريقة رومانسية واضحة اسرت عواطف قرائه . وقد وصف توسون بعد عدة سنوات مشاعره حين نشر هذا الديوان قائلاً :

« ان عهداً جديداً للشعر قد ظهر أخيراً . انه أشبه بقدم فجر جميل . لقد صاح بعض الشعراء بكلماتهم مثل أنبياء الماضى ، بينما صاح البعض الآخر بأفكارهم مثل شعراء الغرب . كانوا جميعاً سكارى بنشوة الفوز ، وبأصواتهم

واحد ، وانما يتعداه الى البيت الذي يليه (Enjambment) وكان هذا من تقاليد الشعر الياباني أيضاً ولكنه اهل لفترة ما تمثياً مع قوانين الشعر الصيني .

ان اقوى تأثير غربي على الشعر الياباني بدا عام ١٩٠٥ بترجمة ايدا بن Ueda Bin (١٨٧٤ - ١٩١٦) للشعراء الفرنسيين الرمزيين والپارنسيان Parnassian وكان لتفسير « ايدا » لوظيفة الشعر الرمزي على أساس نظريات فيجي ليكوك Vigie - Lecog أكبر الأثر على الشعر الياباني الذي كتب بعد ذلك . وقد قدم « ايدا » لليابانيين أعمال بودلير Baudelaire ، مالارمي Mallarme وڤيرلين Verlaine واصبح لهؤلاء الشعراء مكانة مفضلة لدى المفكرين اليابانيين . وهذا النجاح الذي حققه شعراء الرمزية الفرنسيون في اليابان لم يكن بالغريب نظراً للنجاح العالمي لهذه الحركة ، ولكن بما ان هذا النوع من الشعر قد محى تقريباً كل تأثير غربي آخر فهذا يشير بالتأكيد الى وجود توافق خاص بينه وبين الشعر الياباني عامة . وقد كتب « ايدا » في مقدمة طبعة ١٩٠٥ التي اسمها « صوت المد Sound of the Tide » يقول :

« ان وظيفة الرموز هي المساعدة على خلق حالة عاطفية لدى القارئ شبيهة بتلك التي في عقل الشاعر ، ولا تحاول بالضرورة توصيل نفس الفكرة لجميع الأشخاص . فالقارئ الذي يتمتع بالشعر الرمزي يمكنه اذن ، حسب ذوقه الخاص ، ان يشعر بالجمال الذي لا يوصف والذي لم يصفه الشاعر نفسه بوضوح . ان تفسير قصيدة ما قد يختلف من شخص الى آخر ، فالهم هو اثاره حالة عاطفية مشابهة » .

هذه الآراء قد اقتبست من الغرب ، كما

قصيدة واحدة وهي « آه لو كنت في ياماتو ، بعد ان حل اكتوبر » وبعد هذه البداية الواضحة التقليدية واصل سوسوكيدا قصيدته بكل جدية :

لاتبعث طريقاً عبر غابة كامينابي Kaminabi
حيث الأشجار الجرداء الى ايكاروجا Ikaruga
فجراً والندى على شعري - حيث الحشائش
الطويلة تنداح خلال حقل هيجاري Hegari
المنبسط ، كالبحر الذهبي ، ويبهت لون
النوافذ الورقية المغبرة ، وتذوب الشمس ؛
وأحرق في شغف بين الأعمدة الخشبية ، في
النقوش الذهبية المتقادمة ، وفي القيشارة
الكوروية العتيقة ، وأواني الفخار الرمادية
الباهتة ، وصور الحائط الذهبية والفضية .

ولولا تأثير براوننج Browning لما فكر سوسوكيدا في هذه الرحلة العاطفية الى ياماتو Yamato . ولكنه حين وجد طريقة اليها اختار صوراً حقيقية ويابانية . وفي هذا المعنى يختلف تأثير الشعر الانجليزي على الشعر الياباني بصورة قطعية عن تأثير الشعر الصيني الذي دام لعدة قرون . ان تقليد سوسوكيدا كيوكن Susukida Kyukin لبرواننج ساعده على استلهم منظر ياباني ، في حين ان محاكاة الشعر الصيني كان عامة ما يفرض على الشاعر الالتزام بوصف الصين كذلك ، حتى ولو كان هذا الشاعر لم يسبق له رؤية الصين . هذا معناه حقيقة ان محاكاة الشعر الاوروبي أدت الى تحرر الشعر الياباني ، والى امكانية التعبير عن أفكار طالما راودت عقول الشعراء ولكنهم كانوا يعجزون عن وصفها . ولحسن حظهم كانت اللغات الاوروبية بعيدة كل البعد في مصطلحاتها عن اللغة اليابانية حتى انه لم يكن هناك أي احتمال لمحاكاتها بصورة تامة . ولهذا نجد انها عادة ما تكون محاكاة الفكر لا محاكاة الصورة . وقصيدة « في ياماتو في اكتوبر » تدين لبرواننج أيضاً في أن المعنى لا يتكامل في بيت

« ايدا » في تراجمه على وجه العموم بالتقليد الياباني القديم وهو استخدام خمسة أو سبعة مقاطع في البيت وأحياناً كان يجمع بينهما بأشكال جديدة ، كما فعل في ترجمته لقصيدة « Soupier » لما لارمييه Mallarme حين استخدم ثلاثة أبيات من خمسة مقاطع بينها رابع من سبعة مقاطع. كانت الألفاظ التي استعملها تقليدية تماماً بل ربما بالية ، ولكنها الألفاظ يابانية صميمة (أفضل عنده من الألفاظ المفربة ، أو العبارات المترجمة حرفياً) كي ينقل بأمانة متناهية روح القصيدة الأصلية ، وكان « ايدا » متعدد اللغات ، ولذا تضمنت مجموعته « صوت المد » مقتطفات من قصيدة فرانسييسكا دي ريميني Francesca da Rimini لشاعر الإيطالي داننزيو D'Annunzio ، وسوناتا لروزييتي Rossetti وبعض الأغاني الألمانية ، وحتى قصائد البروثينسال Provençal ولكن ترجماته عن الفرنسية هي التي كان لها أكبر الأثر على التيار السائد من الشعر الياباني الحديث .

ولم يكن للشعرين الانجليزي والأمريكي أثر كبير في اليابان ، على الأقل منذ ظهور ايدا بن Ueda Bin . فقد ظل الشعر الياباني لسنوات عديدة تحت تأثير الرمزيين الفرنسيين ثم خلفهم الداديون Dadaists والسيراليون وما إلى ذلك . ورحب اليابانيون بالشعر الانجليزي الذي يتبع هذه المدارس فقط ، واضفى ت.س. اليوت T.S. Eliot خاصة سحره الحزين على الشعراء الشباب حتى قبل أن تتسبب لهم الحرب في خلق أراض موات مهدمة ليحتفلوا بها ، وفي أغلب الأحوال كان تأثير الشعر الانجليزي والأمريكي يقل كثيراً عن تأثير الشعر الفرنسي ، ربما لأن الترجمة عن الفرنسية كانت متفوقة أدبياً ، وربما لسحر باريس الذي أسر اليابانيين في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن مثلما سحر الأمريكيين .

سبقت الإشارة ، ولكنها تمثل في الوقت نفسه وبكل دقة خصائص التانكا اليابانية التقليدية . وحيث أن الغموض في اللغة اليابانية مفرد - مثلاً من النادر استخدام الضمائر الشخصية في قصيدة تانكا ، كما لا يوجد تمييز بين المفرد والجمع ، وغالباً لا يوجد اختلاف في الأزمنة ، أما الفاعل فعادة ما يكون مستتراً - فمن الطبيعي أذن أن يختلف تأثير القصيدة من شخص لآخر . ان أهم شيء ، كما هو الحال في الشعر الرمزي ، هو توصيل حالة الشاعر الى القراء ، وهنا تكون الفوارق دقيقة جداً . لقد رحب عامة القراء بأسلوب شيموزاكي Toson Shimozaki الشعري المسترسل نوعاً ما ، والذي تأثر بأساليب الشعراء الانجليز في القرن التاسع عشر . أما الشعراء فانهم كانوا أكثر استجابة للتضمين الذي يعتمد عليه كل من الشعر الرمزي والشعر الياباني الكلاسيكي . ولو أن النداء قد وجه لهؤلاء الشعراء بالرجوع الى الماضي بدلاً من التأثير بالاتجاهات الأجنبية لثاروا لذلك ، ولأعلنوا أن هذا الغموض مناف لروح عصرهم على المستنير . ولكن حين عرف اليابانيون أن كبار الشعراء الأجانب قد فضلوا الغموض على الوضوح المباشر ، استجابوا له بحماسة مضاعفة . وكان اهتمام الأجانب بالفنون التقليدية اليابانية الأخرى دافعاً الى إعادة استكشاف اليابان . وحينما أشاد المهندس المعماري الألماني المعروف برونو توت Bruno Taut بجمال قصر كاتسورا Katsura الفريد من نوعه بادر اليابانيون الى ترديد هذا الإعجاب تلقائياً . والواقع أن حب اليابانيين للغموض والإيحاء الذي يرجع الى ألف عام كان سبباً في انتصار المدرسة الرمزية .

لقد حازت تراجم ايدا بن Ueda Bin الإعجاب لأنها قدمت مشاهير الشعراء الأوروبيين الى اليابان فقط ولكن لأنها كانت في حد ذاتها قصائد يابانية رائعة . لقد احتفظ

قضاه في كلية كالامازو Kalamazoo College
الا انه لم يشعر برغبة ملحّة في الترجمة عن
الانجليزية . وقد عاش « كافو » في فرنسا بعد
ذلك عاماً واحداً ، شهرين منه في باريس ،
ولكن حبه للشعر الفرنسي ولكل ما هو فرنسي
ظل يلزمه طوال حياته وكان له تأثير كبير على
كثير من الشعراء الشباب .

تلت هذه المجموعة في الأهمية مجموعة أخرى
ترجمها **هوريجوتشي دياجاكو** Horiguchi
Daigaku (ولد عام ١٨٩٢) عن
الفرنسية أيضاً . وقد اشتهر دياجاكو بسبب
شعره الشخصي ، غير أن ترجماته لسامين
Samain وجام Jammes واپولينير
Apollinaire وكوكتو Cocteau التي
نشرت عام ١٩٢٤ بعد عودته من فرنسا كان
لها تأثير عظيم جداً على الادب الياباني الحديث .
وقد كتب معظم كبار النقاد في اليابان عن
الشعر الفرنسي قبل ان يتحولوا الى نقد أعمال
مواطنيهم اليابانيين ، كما ان تطور القصة
اليابانية يرجع أساساً الى تأثير ترجمة قصص
كوكتو ومعاصريه . كانت فرنسا نفسها حلم
معظم الشباب من الشعراء والرسميين
والمفكرين ، وهو شعور خلده ارق شاعر
ياباني حديث وهو هاجيوارا ساكوتارو
Hagiwara Sakutarو في قصيدته التي
تبدأ ب :

أتمنى لو أذهب الى فرنسا

الا أن فرنسا بعيدة جداً . .

وقد وصف الرسامون اليابانيون الذين
درسوا في فرنسا (معظم كبار الرسامين قضا
عدة سنوات هناك) الريفيرا Riviera
ومونمارتر Montmartre وغيرها من المناظر المألوفة
في فرنسا . أما الشعراء - من جهة أخرى -
فكانوا أكثر تحوراً فيما أخذوه . وعلى سبيل

ومنذ عام ١٨٨٠ أصبحت اللغة الانجليزية هي
اللغة الثانية في اليابان . وأصبح على كل تلميذ ،
حتى ولو كان من غير المحتمل أن يترك المزرعة
أو قرية الصيد ، أن يستمر في تعلم الانجليزية
الى أن يستطيع أن يفوص في قصة من كتاب
تشارلز لامب Charles Lamb **قصص من**
شكسبير Tales from Shakespeare
أو قصة من قصص O. Henry . ولكن اللغة
الانجليزية كانت تعتبر لغة عملية ، لغة التجارة
والمعرفة ، وليست لغة الشعر ، ولهذا كانت
الترجمة عن الانجليزية يعهد بها للمدرسي قواعد
اللغة الانجليزية ، اذ ان معظم الشعراء
اليابانيين فضلوا دراسة اللغة الفرنسية وكانهم
يريدون بذلك أن يميزوا أنفسهم عن أساتذة
المدارس ، وقد فضل القليل منهم دراسة
الالمانية أو الروسية . وهكذا نجد أن ترجمات
ايدا بن Ueda Bin قد اثرت على جيل بأكمله
من الشعراء اليابانيين .

وفي عام ١٩١٣ نشر **ناجاي كافو** Nagai Kafu
كاتب القصة والشاعر مجموعة من
القصائد المترجمة عن الفرنسية أيضاً تحت
عنوان **الرجان** Carols (Sangoshu) وقد
ضمت هذه المجموعة عدداً من الشعراء أمثال
بودلير Baudelaire وفيرلين Verlaine
وهنري دي رينييه Henri de Riagnier
وكونتيس دي ويل Contesse de Noailles
وكانت ترجمات كافو Kafu قريبة جداً من
اصولها ، وكان يستخدم اللغة الكلاسيكية
أحياناً ، واللغة العامية أحياناً أخرى رغم أن
هذا كان نادراً جداً في تلك الأيام . وتعتبر
ترجمته لقصيدة « حديث عاطفي Colloque
Sentimental » التي كتبها فيرلين
Verlaine من أنجح ما ترجمه .

ورغم أن كافو Kafu كان قد أمضى أربع
سنوات من شبابه في أمريكا ، من بينها عام

القرنين السادس والسابع عشر حينما كانت اليابان على صلة بالغرب . وفي معظم الأحوال كان صوت الكلمة من معناه ، كما كان شعره مليئاً بالخمر ، برائحة الكلوروفورم ، بنحيب الكمان ، بتعفن الرخام ، وأنين الأطفال . وسرعان ما أصبح هذا الاقتباس الغريب بالياً أما الرمزية التي استخدمها فكانت في بعض الأحيان بسيطة ومؤثرة :

زهود الأكاسيا الذهبية والحمراء تتساقط ،

في ضوء الخريف الداكن تتساقط .
وحزنى يتدثر في رداء خفيف هو للحب من جانب واحد .

حين أمشى في الممر على حافة النهر تنهداتك الرقيقة تتساقط ،
زهود الأكاسيا الذهبية والحمراء تتساقط .

في هذه القصيدة حيث لا يزال هناك أثر لاهتمام هاكوشو بالاغراب ، تعتمد أن يكتب عن زهور الأكاسيا، وهي شجرة أجنبية لا عن زهور الكريز اليابانية ، مما يعتبر خطيئة بالنسبة للشاعر الحديث . وعلى أية حال ، فإن حب هاكوشو السابق لايقاع الألفاظ الأجنبية قاده في النهاية الى ادراك الامكانيات الخاصة للإقاعات اليابانية . وكما يحدث عادة في اليابان ، تحول حبه وهو شاب لما هو غريب الى رغبته في إعادة استكشاف التقاليد اليابانية عندما تقدم في السن . وقد نشر هاكوشو عام ١٩٢٣ إحدى قصائده المشهورة « صنوبر الصين Chinese Pines » وفيها كانت أصوات الكلمات لاتقل أهمية عن معانيها :

بينما أعبر غابة الصنوبر الصينية ،
حدثت في أشجار الصنوبر الصينية .
ما أشدها وحدة أشجار الصنوبر الصينية .

المثال نجد أن هور يجتشي دياجاكو Horiguchi Daigaku قد أعاد كتابة اسطورة عن لافونتين La Fontaine مستخدماً اسلوب ابولينيير الا انه استطاع أن يظل يابانياً :

زير الحصاد The Cicade

كان هناك زير
قضى طول الصيف يغنى
ثم جاء الشتاء
يا للمازق ! يا للمازق !
(المفزى)
كان الأمر يستحق ذلك

قبل ذلك بكثير كان كيتاهارا هاكوشو
Kitahara Hakushu (١٨٨٥ - ١٩٤٢) قد أوغل في الاغراب ، ولكن اغرابه كان مستمداً من ماضي اليابان ، غير معتمد على الاقتباسات الأجنبية الحديثة :

انى أومن بزندقة عصر منحل ، وشعوذة اله المسيحية،
وقباطين السفن السوداء ، والارض العجيبة
لنوى الشعور الحمراء ،
والزجاج القرمزى ، والقرنفل ذى الرائحة القوية
والشيت والعرقى ، والنبيذ المعتق لبربر الجنوب ،
والرهبان ذوى العيون الزرقاء ينشدون التراتيل ويذكرون لى حتى فى الاحلام ،
اله العقيدة المحرمة ، أو الصليب الملطخ بالدماء ،
والحلية الماكرة التى تنمى بذور الماسترد mustard الى جسيم التفاهة
ومنظار التجسس الغريب القابل للطىوالذى ينفذ حتى للجنة .

في هذه القصيدة حاول هاكوشو أن يشبع القارئ بنشوة الكلمات الغريبة المأخوذة عن اللغة البرتغالية والهولندية التى ترجع الى

الشعراء اليابانيون منذ القدم . ففى تجواله على المر بين زهور الأكاسيا المتساقطة ، لم يكن هاكوشو الشاعر المحب يابانياً بالضرورة ، ولكنه مع ذلك لم يخرج عن أصوله اليابانية ، فبينما كان يتمشى عبر غابة الصنوبر رأى نفسه يابانياً ولكن بعيون تكاد تزن أجنبية وشفف جمال اللغة اليابانية اذنا تكاد أن تكون أجنبية ، كما تمتع هو من قبل بالموسيقى الغربية لمشروب العرقى والنبيذ المعتق لبربر الجنوب ، والمخل . ورغم أنه ذكر أن العالم حزين وزائل واستعمل اللغة الكلاسيكية القديمة ، إلا أن رجوعه الى نظرة اليابانيين القديمة لم تكن تدعو للعجب ، فلقد وجد أن طريقة تعبيرهم تناسبه فى هذه الفترة من حياته كما ناسبته الرمزية الفرنسية من قبل ، وظل هو نفسه اللغز الياباني الغامض فى القرن العشرين .

ان قصيدة هاكوشو Hakushu عن غابة الصنوبر تقليدية فى استعمالها الأبيات المكونة من خمسة وسبعة مقاطع وفى لغتها الكلاسيكية . وقد نطن أن هذه حالة متعمدة من استخدام التقاليد القديمة ، ولكن سادت هذه الظاهرة فى الشعر الياباني التقليدى حتى العشرينات من هذا القرن ولم تختف نهائياً حتى الآن . فاللغة الكلاسيكية لها ما يميزها عن اللغة الحديثة فتنوع التصريفات والاشتقاقات فى اللغة الكلاسيكية يساعد الشاعر - اذا أراد - على التعبير بدقة أكبر مما استعمل اللغة الحديثة ، ومن جهة أخرى يستطيع الشاعر أن يستعمل كلمة واحدة بطول السطر اذا أراد أن يحدث تأثيراً خاصاً . مثلاً فى قصيدة هاكوشو « صنوبر الصين » توجد كلمة « سابيشيكا ريكي Sabishi Kariker » ومعناها « كان من الوحدة » وهى كلمة واحدة من سبعة مقاطع فى حين أن الكلمة الحديثة التى تقابلها هى « سابيشيكا Sabishi Katta » أقل منها بمقطعين ، بالإضافة الى انها تفسد النغمة الحزينة الطويلة المرغوبة .

ما أشد وحدة السفر .

حينما خرجت من غابة الصنوبر الصينية ،

دخلت غابة الصنوبر الصينية .

وحينما دخلت غابة الصنوبر الصينية ،

كان الطريق ما زال مستمراً .

وانتهت القصيدة التى تتكون من ثمانى فقرات هكذا :

آه يا دنيا ، كم حزينة أنت ،

متغيرة ولكن فرحة .

فى التلال والأشجار ، صوت جداول الجبال

فى صنوبر الصين ، ورياح أشجار الصنوبر الصينية .

فى هذه الفقرة لم يظهر هاكوشو ما فى اللغة اليابانية من موسيقى خاصة بها فقط ، بل عمد الى استخدام أكثر صور البوذية القديمة شيوعاً ، وهى زوال الحياة الدنيوية . ولكن اكتشفه البهجة حتى فى هذا الفناء ، وهو تحول جديد بسيط ، دليل على فلسفته حين تقدمت به السن . فهو يجد السعادة الهادئة فى وحدته بعد أن يمشى وحيداً فى غابة الصنوبر التى تكسوها الأوراق المتساقطة ، وقد نطن ان لهذا طابعا شرقياً ممتعاً . ومن الطبيعى فى الواقع . ان يلاحظ النقاد الغربيون بكل ارتياح أن الشاعر الياباني قد رجع أخيراً الى تقاليد بلده القديمة بعد سنوات طويلة من محاكاة الغرب . ويجب الا ننسى أن هذا الشعور قد عبر عنه شاعر كانت قصائده الاولى متأثرة بالرمزية الفرنسية اساساً ، أضف الى ذلك أنه رغم أن هاكوشو قد عبّر عن هذه العواطف بكل اخلاص ، الا ان استخدامه فى عام ١٩٢٣ ، لغة كانت مستخدمة قبل ذلك بألف عام ليصف الحقيقة التى تعلمها من تجواله خلال الغابة ، ليوحى بمدى احساسه العميق بأنه يقوم بعمل ياباني وأنه يفعل ما كان يفعله

ولقد وجد الشعراء اليابانيون صعوبة في ادراك ظلال الألفاظ التي لا تنبع من تقليد شعري. وكان استخدام اللغة اليابانية الحديثة بالنسبة لهم مثل استخدام الألفاظ الأولية في اللغة الانجليزية أو حتى لغة الاسبرانتو - Esp-eranto بالنسبة للأمريكيين ، حتى الشعر الثوري كان مصوباً في اجرومية كلاسيكية .

نحن نعرف مبتغانا ،

نحن نعرف مطلب الناس ،

نحن نعرف ما علينا عمله .

نحن نعرف أكثر مما عرفه شباب روسيا من خمسين عاماً -

رغم هذا لم يبق أحد بقبضة يده على المائدة يعلن « الى الشعب » .

كانت اللغة اليابانية الحديثة تحدث تأثيراً بالفاً اذا استخدمها الشاعر بهدف الواقعية والبعد عن الخيال . وقد نشرت قصيدة « الكومة القذرة The Rubbish Heap » عام ١٩٠٩ وكانت أول محاولة في هذا الاتجاه ، اذ وصفت بالتفصيل العطن والديدان والأشياء العفنة وما الى ذلك مما يوجد في أكوام الزبل . وربما كانت القصيدة خطوة مسددة ، الا انها ليست من النوع الذي يفضلها جميع الشعراء .

ان أول شاعر ناجح بحق من شعراء اللغة الحديثة هو هاجيوار ساكوتارو Hagiwara Sakutarō (١٨٨٦ - ١٩٤٢) وقد استخدمها لا بقصد الاثارة عن طريق الصور القبيحة أو العامية الفاضحة ولكن لموسيقاها الخاصة التي ان لم تكن شبيهة بالكلاسيكية الا انها لا تقل عنها قدرة في تحريك عواطف القارئ . ان غلام اربياح الشعراء السابقين في استعمال اللغة الحديثة نشأ من محاولتهم أن يجعلوها تتجاوب بنفس الطريقة التي تتجاوب بها اللغة الكلاسيكية ، أما هاجيوارا Hagiwara

فقد تخلى عن هذه المحاولة وكتب شعراً بلغة دارجة متحررة ففتر مجرى تاريخ الشعر الياباني كما لاحظ هو بنفسه . كانت موضوعاته توصى بالعصية ، ووجد أنه أميل الى الكآبة ، ومع ذلك فقد ظل هناك جمال اخاذ .

« جثة قطعة »

ان المنظر الاسفنجي

مشيع قليلاً بالرطوبة .

لا أثر يرى لانسان أو حيوان .

والساقية تعول .

بين الظلال الداكنة لشجرة صفصاف

الح شبحاً رقيقاً لامرأة تنتظر .

تلف شالها الخفيف حولها ،

وتجر ثيابها الجميلة الهفافة ،

تتجول بهدوء ، ممثل الروح .

آه أورا Ura ايتها المرأة الوحيدة !!

« أنت دائماً متاخرة ، اليس كذلك ؟ »

ليس لك ماض ، ولا مستقبل ،

وتلاشيت بعيداً عن امور الواقع .

أورا !!

هنا في هذه البراري الموحشة .

ادفني جثة القطعة الغريقة !

وقد وصلت اللغة اليابانية الحديثة الى نضجها منذ كتب هاجيوارا Hagiwara . كان موضوع قصائده هو الفنان الياباني في القرن العشرين الذي سحره الغرب فأخذ يتذوق حضارته ولكنه لا يزال يعيش بين مناظر اليابان المليئة بالأشباح . وشعره يتبع التقليد الرمزي الذي ارسيت دعائمه عبر سنين طويلة من ترجمة الشعر . وقد رفض هاجيوارا

بأنه ريمبو الياباني . وتتحدث أحسن قصائده
بلا تصنع عن التعب واليأس الذين أدبا الى
هذه الحياة المكفهرة .

« الى يسوب »

في سماء خريف تامة الصفاء
يخلق يسوب أحمر ،
وفي الحقل الخالي وقفت ،
تطويني شمس خافتة .
سحابة دخان مصنع بعيد
تقابل عيني ، وقد أعشاهما ضوء
المساء .

اتنهد بعمق ،
وأركع لالتقط حصاة .
عندما احس أن برودة الحصى
يزيلها دفء يدي ،
أتركها تسقط ، فتترلق
على الحشيش الذي ادفاته الشمس .
الحشائش التي انزلقت عليها
تنحني نحو الأرض ، بشكل ملحوظ .
وسحابة دخان المصنع على البعد
تقابل عيني ، اللتين اعشاهما ضوء
المساء .

تاتشيهارا ميتشيزو Tachihara Michizo
(١٩١٤ - ١٩٣٩) هو شاعر آخر من شعراء
مدرسة « الفصول الأربعة » لم يعش طويلاً .
كان شعره غنائياً الى حد كبير ، ويرى بعض
النقاد أنه قد رفع اللغة اليابانية الحديثة الى
ذروة قوتها وامكانياتها في التعبير .

الكلاسيكية الجديدة واللغة الكلاسيكية كما
رفض أيضاً الواقعية الفظة التي اعتبرها كثير
من الشعراء بديلة عن الاهتمام بالشكل
Formalism وفي العشرينات ، حينما كانت
حركة البروليتاريا في أقصاها ، أصر هاجيوارا
على قيم الشعر المطلقة ، واحتقر ما اسماه
بنظم الدرجة الثالثة ، وقد جلبت له احكامه
الصارمة الأعداء ولكنها أيضاً خلقت الأتباع
الذين وجهوا تيار الشعر في الثلاثينات من هذا
القرن . وكتب ميوشي تاتسوجي Miyoshi
Tatsuji (١٩٠٠ - ١٩٦٣) الذي
يلى هاجيوارا في الأهمية قصيدة بعنوان
« هاجيوارا ساكوتارو - المعلم Hagiwara
Sakutarō Teacher » وتبدأ بـ :

كتلة داكنة من الأسى -
هذه الشخصية التي احبها ،
متشكك ، متشائم ، فيلسوف جوال ،
مبلور ، ثابت ، غير منحل ،
كالحجم المتاجج ، ذو موسيقى غريبة .

كان ميوشي Miyoshi رائد مجلة
« شيكي Shiki » (الفصول الأربعة) أكبر
مجلات الشعر في الثلاثينات والتي نشرت
لمعظم شعراء العصر الذين مازالوا يتمتعون
بمكانة مرموقة حتى الآن . وقد نشرت هذه
المجلة قصائد لناكاهارا تشوييا Nakahara Chuya
(١٩٠٧ - ١٩٣٧) الشاعر الغريب الذي مات
صغيراً . وقد اكتسب شعره أهمية في
السنوات الأخيرة . تخرج ناكاهارا Nakahara
بعد حياة مدرسية غير مستقرة في سن
السادسة والعشرين من القسم الفرنسي في
مدرسة طوكيو للغات الأجنبية ، ثم ترجم بعد
ذلك ريمبو Rimbaud ، وكان ناكاهارا في أيامه
نموذج البوهيمي المنحل الفاسد الذي يتظاهر

((للذكرى المقبلة))

يعود الحلم دائماً الى تلك القرية المنفردة
في سفح الجبل -

والنسيم يهب بين أوراق الشوك .

وصرار الليل يزمر بلا نهاية -

على طريق عابر غابة سائكة خلال
العصر .

شمس لامعة تضيء السماء الزرقاء -
والبركان خامد

- وأنا

رغم أنى أدرك أنه لا من سميع ، أستمع
في الحديث

عن أشياء رأيتها : جزر ، أمواج ، وربي ،
وضوء الشمس والقمر .

لا يتعدى حلمى هذه النقطة ،

سأحاول أن أنسى كل شيء تماماً .

حتى أنسى أننى قد نسيت تماماً ،

سيبتجمد الحلم وسط ذكريات منتصف
الشتاء ،

ثم أفتح باباً ، أغادره وحيداً ،

الى تلك الطريق المضاءة ببقايا نجوم ،

★ ★ ★

ظهر كاتب فريد في نوعه لم يكن ينتمى

لشعراء مدرسة ((الفصول الأربعة)) أو الى

تقيضتها شعراء الادراك الاجتماعى وهو

كوزانو شيمپاي Kusano Shimpei

(ولد عام ١٩٠٢) الذى اشتهر بصياغة ألفاظ

تعبر موسيقاها عن مضمونها - لعل اللغة

اليابانية هي أكثر لغات الشعوب المتحضرة غنى

بالأصوات المعبرة - ولقد استغل كوزانو هذه

الظاهرة في اللغة اليابانية حتى أنه اخترع لغة

للضفادع ، ممتعا القراء بالموسيقى العجيبة

التي ليس لها معنى . لقد قال ان شغفه
بالضفادع جاء نتيجة اعتقاده بأنهم البوليتاريا
الحقة - ولعل في ذلك عودة الى فوضويته
الاولى . ان استعماله للكلمات التي توحى
أصواتها بمعانيها (ليصف صوت الأمواج)
يتضح في هذه القصيدة :

((البحر في المساء))

من القاع البعيد ، العميق ، الكثيف ،

من الماضى المظلم ، المخفى ، اللانهائى

زوزوزو زووارو Zuzuzuzu Zuwaaru

زوزوزو زووارو

جن أون أوارو gun un uwaaru

البحر الأسود يستمر في الزئير ،

والأمواج الرصاصية تولد فيه .

تنكسر الأمواج ، وهى ترش معرفتها

الرصاصية اللون

وتزحف على بطونها في الممشى المبتل .

الأمواج الرصاصية تولد هناك ،

وعلى هذا الطريق أيضاً ،

ثم يتناحها حبر الهند الأسود ،

ولكن تظهر مرة أخرى وتضرب الشاطئ

زو زو زو زو زووارو

زو زو زو زو زووارو

جن أون أوارو

وفي الثلاثينات حينما بدأت حروب الصين
اصبح الشعر كغيره من سائر أنواع النشاط
الأدبى تحت اشراف الحكومة . ولا عجب فقد
شهدت نفس هذه الفترة تطوراً ملحوظاً في
الشعر السريالى والدادى ، فالهروب من
الواقعية الى الخيال أو الى شعر صاف يخلق

أطلعنى صديقى هوشينو Hochino على
قصيدة أمريكية .

« لِمَ يمشى الناس ؟ هذا فى البيت التالى » .

شربنا البجعة

وأكلنا فطائر الجبن ،

على مائدة ركنية

انجليزى كهل يشعل غليونه

وامراته منكبة تقرأ قصة عن السله

والشيطان .

بعد العشرين من سبتمبر

سكنون الليالى خريفاً دون ايمان .

تهاديننا على شوارع الاسفلت الضيقة .

وافترقنا فى محطة طوكيو .

« لماذا تغنى الطيور الصغيرة ؟ »

صحوت من حلمى الى ظلام دامس ،

يحركنى

شئ يسقط من ارتفاع شاهق ،

وانغمست مرة اخرى ،

فى حلمى ، الى « البيت التالى » .

هذا الاحساس بالأرض الموات نجده كثيراً فى شعر ما بعد الحرب رغم أنه يداخله بعض الأحيان شئ من السريالية أو أساليب الهايكو Haiku ، التقليدية ، كما حدث فى قصيدة « الدرنات tubers » التى كتبها آندو تشوجو Ando Tsuguo (ولد عام ١٩١٩) ووجدت ضمن مجموعة قسمت حسب فصول السنة طبقاً لتقليد الهايكو .

الديدان ، صرار الليل ، البزاقات

حين تذهب الأشياء العمياء

معانى بنفسه بدلاً من التعبير عن أفكار موجودة
قد ميز الشعراء المتحررين Avant garde أمثال كيتاسونو كاتسو Kitasono Katsue (ولد عام ١٩٠٢) وجماعته التى تسمى ثو you وقد مدحها ايزرا پاوند Ezra Pound . ومن الطريف أن نجد فى الشعر السريالى الذى ازدهر فى اليابان منذ الثلاثينات شيئاً من التقاليد القديمة للشعر المعقد الذى يمتلىء بالترابط اللفظى اللامعقول والذى نجده فى المسرحيات اليابانية ، فقد أدى اهتمام السرياليين بالترابط اللفظى وظلال الكلمات أكثر من اهتمامهم بالأفكار ، الى أن لا يقعوا فى أخطاء تنشأ عن اعتناق ايدولوجيات معينة ، كما تجنب أيضاً شعراء « الفصول الاربعة » مشاكل السلطات الحكومية لعدم اهتمامهم بالامور السياسية ولهذا عرفوا بانهم أكثر جدية من جماعات الشعر الحديث الاخرى حين نشبت حرب الباسفيك عام ١٩٤١ . وفى أثناء هذه الحرب كان الشعراء يتصرفون مثل باقى أفراد الشعب، يتجهجون للانتصارات ويأسفون على موت الضباط ، وفى بعض الأحيان تنتابهم هستيريا القتال .

نشأ جيل ما بعد الحرب فى جو كثيب من الجوع ، والسوق السوداء وانهيار القيم الأخلاقية مما أدى بهم الى الاحساس باليأس والشوق العقيم الى اللذة . والتف معظم الشعراء الجدد المهتمين حول مجلة اطلق عليها اسم مناسب هو « الأرض الموات » The Wa-steland (Arechi) . وكتب شعراء « الأرض الموات » عن احساسهم بالخواء والعبث ، وعن شعورهم بالراحة (ان وجدت) فى بحثهم اليأس عن القيم الانسانية . وقد كتب تامورا ريتشى Tamura Ryuichi (ولد عام ١٩٢٩) زعيم شعراء الأرض الموات فى هذا المعنى :

« لماذا تغنى الطيور الصغيرة ؟ »

فى بار نادى الصحافة

لتبحث عن أعين

الاشياء الميتة التي

تخاطبها برفق

رائحة أنفسهم

من عام مضى

تتجمع امامهم

جثث الطيور الصغيرة ،

مثل الدرنات المنسية ،

تسقط هذا الشهر

والاطفال المتيقظون

يتجولون في سماء

لا يمكن دفنها

غداً ،

الخوخ ، الجراد ، والسحب التراكمة .

ان « الدرنات » في هذه القصيدة تذكر بقصيدة « اليوت » الأرض الموات رغم أن الوقت هنا هو شهر يونيو ، والجذور لم ينشطها المطر بقدر ما تعفنت وذبلت . السماء فقط هي التي لم يصيبها الهلاك بسبب تغير الفصول وتعطى وعدا بعودة صيف الطفولة .

ظهر بعد ذلك جيل من الشعراء اليابانيين نشأ في زمن أكثر بهجة فابتعد عن « الأرض الموات » وأصر على خلق شعر عميق متفجر ، ولكن من الفريب أنه لم يكثر بالقضايا الأخلاقية والسياسية التي عذبت اليابانيين القدامى . كان الانتاج الشعري منذ الحرب تحت سيطرة الجيل القديم من الشعراء الى حد كبير وخاصة ميوشي تاتسوجي Miyoshi Tatsuji ونيشيواكي جونزابورا Nishiwaki Junzabura

استاذ الأدب الانجليزي الذي ترجم بعض أعمال ت.س. اليوت ترجمة معنى فقط . لقد فضل نيشيواكي استخدام السريالية في شعره وكان لاسلوبه الاستيطاني المشع اثر كبير على الشعراء الناشئين ، وعادة ما يتسم الشعر الياباني المعاصر بالصعوبة في تركيب الجمل والصور كما أنه من المحتمل ظهور توافق بينه وبين شعر اليوت Eliot وييتس Yeats وريلك Rilke أو المحدثين الفرنسيين حتى اذا كان قد كتب دون أي تأثير مباشر من الغرب .

لقد اقتصر بحثنا حتى الآن على قصائد جديدة الشكل والاسلوب - مختلفة الطول ومتأثرة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بالغرب . وهذا لا يعنى أن الاشكال التقليدية للشعر الياباني وهى التانكا Tanka والهايكو Haiku قد انتهى عهدها الى الأبد . لم يحدث هذا ، فبعد فترة من الركود النسبي الذي استمر حوالى عشرين عاماً بعد عودة ميچاى Meiji الى الحكم وعجزت خلالها أشكال التانكا والهايكو عن أن تعكس التغيرات التي طرأت على المجتمع الجديد ، حدثت ثورة في الهايكو Haiku على يد مازوكا شيكى Masaoka Shiki (١٨٦٧-١٩٠٢) ثم في التانكا Tanka على يد يوسانو تيكان Yosano Takkan (١٨٧٣-١٩٣٥) . ومن المبعث أن نسرد التغيرات المتتالية التي طرأت على تدفق هذين النوعين من الشعر .

في كلتا الحالتين كانت الثورة تعنى أولاً وقبل كل شيء رفض اساليب الكتابة التي كانت سائدة في هذا الوقت . فهاجم شيكى الشاعر باشو Basho الذي كان يقدس الناس لفترة طويلة وكأنه اله ، ونصح باستخدام الاسلوب التصوري الذي كان يستخدمه بوسون Buson في القرن العشرين . وقد اهتم شيكى أيضاً

ولا يزال معبود الجماهير ، هذا بفضل اننتى عشرة قصيدة أو أكثر يحفظها كل شخص في اليابان وأيضاً بفضل القصص الرومانسية التي تدور حول حياته التراجيدية ، وقد مال إليه النقاد التقدميون في هذه الايام خاصة بسبب اهتمامه بالتححرر والاشتراكية . وفيما يلي أشهر قصيدة تانكا كتبها :

على الرمال البيضاء

على شاطئ جزيرة صغيرة

في البحر الشرقي ،

ووجهي مفرق بالدموع ،

ألعب بالكابوريا .

ومن الممكن اهمال قصائد تاكوبوكو -Taku boku على انها عاطفية جداً ولكن اليابانيين وجدوا لسحرها الحزين جاذبية خاصة . فالصبي الذي يشعر بالوحدة ويكي وهو يلعب بالكابوريا على الشاطئ الخالي لا بد وانه أثار الاحساس بعطف أكثر دفئاً مما يثيره الشعر الجديد الذي يعبر عن الوحدة برموز غامضة ومحيرة . ان قوة التانكا الغنائية البسيطة قد ساعدتها على البقاء حتى بعد ان نجح الشعر الجديد في فتح ابواب للتعبير أكثر اختلافاً ومرونة من الشكل الكلاسيكي الصارم الذي يتكون من واحد وثلاثين مقطعاً . فالشكل نفسه قد دم ما يمكن أن يعتبر في الشعر البحر مجرد صيحة عاطفة لا تبين . لم يكن الشاعر بحاجة الى التفكير في بناء التانكا ، اذ ان البناء كان موجوداً بالفعل وينتظر حمله الرقيق . كانت قيود التانكا بالنسبة لشاعر مثل هاجيوارا ساكوتارو Hagiwara Sakutarو مائتاً شديداً يقف أمام تعبيره الشعري ، اما بالنسبة للعديد من اليابانيين غيره فقد

بالتانكا ولكنه رفض كوكينشو Kokinshu ، شاعر التانكا المثالي في القرن التاسع عشر ، وفضل المجموعة القديمة المانيوشو Manyoshu . وفي عام ١٩٠٠ بدأ يوسانو تكان Yosano Takkan وزوجته يوسانو اكيكو Yosano Akiko نشر مجلة ميوجو Myojo التي كانت لسان التانكا الجديدة . وسرعان ما امتلأت صفحات مجلة الميوجو بألفاظ غير تقليدية مثل « العاطفة » « الدم » « البنفسج » « الجسد » وما الى ذلك مما ينبئ بتيار من الرومانسية المفرطة التي يتصف بها الشعر الجديد . وقد أثار ديوان « الضفائر المتشابكة Tangled Hair » الذي نشرته اكيكو Akiko عام ١٩٠١ القارئات خاصة ، ليس فقط لجمال شعرها الغنائي ، ولكن لأن شعرها بدا وكأنه فتح عصراً جديداً من الحب الرومانتيكي . وباستخدام اللفة الكلاسيكية المعهودة التي كان يستعملها الشعراء القدامى استطاعت اكيكو Akiko ان تثير القراء بتحريها الذي يتضح في هذه القصيدة :

من الدرجات العديدة

التي تؤدي الى قلبي ،

ربما تسلق

درجتين أو ثلاث .

كانت التانكا محور نشاط بعض الشعراء في أوائل القرن العشرين . وكان ايشيكاوا تاكوبوكو Ishikawa Takuboku (١٨٨٥ - ١٩١٢) من المترددين على صالون يوسانو Yosano واستطاع خلال حياته القصيرة ان يصبح أكثر شعراء التانكا شهرة في اليابان . كتب تاكوبوكو أيضاً بعض القصائد بالاسلوب الحديث (سبق ترجمة جزء من قصيدة له في هذا المقال) ولكنه اكتسب شهرته بسبب قصائد التانكا التي كتبها ، وقد استمرت شهرته الادبية حتى الآن

تركز الحافظ الشعري في رؤيا أو فكرة واحدة،
قد يكون من الاسفاف الاسراف في اطالة شرحها.

ومن البديهي ان تتأثر التانكا والهايكو
بتطورات الشعر الحديث . فالتأثير الاوروبي
واقتراس كلمات ذات اشتقاق اجنبى ،
واستخدام اللغة الدارجة بدلا من الكلاسيكية،
والأبيات غير المنتظمة بدلا من الأبيات التقليدية
المكونة من خمسة أو سبعة مقاطع - كل هذا
أثار عواطفهم وأدى الى انقسام بين شعراء
التانكا والهايكو أكثر بكثير من انقسام الشعراء
الجدد ، حتى ولو كان ذلك بسبب القدرة على
استرجاع التقاليد بطريقة أكثر فاعلية . وقد
انتصرت القوى المحافظة في النهاية ، على عكس
ما حدث في الشعر الحديث ، واصبحت معظم
التانكا والهايكو الآن باللغة الكلاسيكية . ورغم
دخول بعض الكلمات الانجليزية والفرنسية
التي تعطى نغمة غريبة الا أن الموضوعات التي
تعالجها القصائد عادة ما تذكرنا بالماضى .
فالموضوعات الحديثة ، حتى اذا عالجها شعراء
ممتازون ، تبدو متكلفة متصنعة اذا ما هي
كتبت بلغة وشكل تقليدى :

هذه الليلة انقطع

نيار الكهرباء ! وكلبي

في الصالة يغفو ،

انى اسمع صوت

غيطه الجروى الهادى .

(ميا شوجى (ولد ١٩١٢) Miya Shuji)

★ ★ ★

اوراق الحنكة المتساقطة

جملت شوارع الميناء قدرة ،

وفي تقاطع الطريق

أوقنى جندى زنجى

وسالنى بادب عن الطريق .

(كيمارا اوسامو (ولد عام ١٩٠٦) Kimara
(Osamu

★ ★ ★

لا املك الا أن اتصور

صديقى الذى نسى

ميله للشر

في حبسه الانفرادى

شبح نفسه .

(كازوجاى كن (ولد عام ١٩٤٠)

(Kasugai Ken

★ ★ ★

تتميز التانكا Tanka والهايكو Haiku عن
الشعر الحديث بشئ واحد هام ، وهو أنهما
ليسا قصراً على الشعراء المتخصصين ذوي المران،
فهناك في الواقع مئات بل ربما آلاف من هواة
التانكا والهايكو ممن لهم مجلات خاصة لنشر
أعمالهم ، وهم ينتمون الى جميع مستويات
المجتمع . كذلك تتضمن الصحف اليومية أعمدة
مخصصة للتانكا والهايكو وفيها نجد كبار النقاد
يعلقون على قصائد كتبها القراء أنفسهم ، حتى
مجلات اتحادات العمال وصحف رجال الأعمال
أيضاً تخصص أعمدة للتانكا والهايكو ، وعموماً
تفضل الهايكو بسبب قصرها .

من السهل على أى يابانى ، حتى لو كان
تعليمه متواضعاً ، أن يكتب قصيدة من سبعة
عشر مقطعاً أو واحد وثلاثين مقطعاً . وفي
حفلات الشراب كانت تجرى المباريات في سرعة
كتابة القصائد ، وعند الفوز من الميزات
الاجتماعية . وباطبع نجد أن نوعية الهايكو
Haiku التى يكتبها هواة مسفة للغاية في
بعض الأحيان . وعلى اية حال فقد نشر كوابارا
تاكيو Kuwabara Takeo استاذ الادب

الحرب . فقد كان شعراء التانكا يتغنون بشدة وبصوت عال بقداصة العائلة الملكية ، ورسالة اليابان في نشر الحضارة . ولذا فان الطالب الذي يكتب التانكا اليوم ينظر اليه بالريب على انه قد يكون فاشياً ، بصرف النظر عن الموضوع الذي يكتب عنه . ولندكر ان الفتى ذا السبعة عشر ربيعاً الذي اغتال قائد الحزب الاشتراكي ، كتب قصيدة تانكا وهو في سجنه قبل ان ينتحر .

وبالاجمال فان مستقبل التانكا والهايكو لا يحمل الأمل في طياته رغم العديد من أعمدة الصحف والمجلات المخصصة لهما . ان هذين النوعين لا بد انهما سيعيشان ، تقريباً كأي فن تقليدي في اليابان ، يمارسهما كبار السن المعتزلون وعدد قليل من الشباب النشط . اما مستقبل الشعر في اليابان - مثل غيرها من البلاد - فسيكون في أيدي أنصار الشعر الحديث المتخصصين في كتابته . قد نأسف على انهيار الفن الشعري الياباني الصميم ، ونخشى أن يكون الشعر الجديد مجرد انعكاس لكتابة الغرب أو أكثر قليلاً . ولكن الشعر الياباني الحديث قد اكتسب الآن شخصية خاصة به ورغم أنه يعتبر جزءاً من تيار الشعر العالمي الكبير ، وليس تياراً منفصلاً إلا أنه في صميمه ياباني كما يمكن أن تكون اليابان في منتصف القرن العشرين . اليك مثلاً ما كتبه **تاكامورا كوتارو** Takamura Kotaro (١٨٨٣-١٩٥٦) عن شعره ، وما قاله ينطبق ايضاً على كل الشعر الياباني الحديث :

« شعري »

شعري ليس جزءاً من شعر الغرب ،

يتقارب الاثنان ، المحيط من المحيط ،

ولكنهما لا يتطابقان . . .

الفرنسي في جامعة كيوتو Kyoto مقالاً عن الهايكو باسم « حول فن الدرجة الثانية On second class art » كان أكبر المقالات تأثيراً منذ الحرب (عام ١٩٤٦) . وقد أكد **كوابارا** في هذا المقال أن الفرق بين هايكو يكتبها شاعر استاذ واخرى يكتبها كاتب بنك أو مهندس في السكك الحديدية لا يكاد يرى . وقد اتبع كوابارا الطريقة التي استخدمها إي. إ. ريتشاردز I. A. Richards في كتابه « النقد التطبيقي Practical Criticism » فطلب من مجموعة من زملائه ان يقوموا عدداً من قصائد هايكو ، كتب بعضها كبار الشعراء ، وكتب الآخر هواة ، ولكنه أخفى اسماءهم ، وكانت النتائج غير متجانسة مما جعل كوابارا يؤكد مزاعمه من أن معظم الناس يحكمون على قصيدة الهايكو على اساس سمعة كاتبها وليس على اساس القصيدة نفسها . ثم تساءل كوابارا عما اذا كان من المحتمل ان نخلط بين قصة قصيرة او قصيدة ألفها كاتب ماهر ، واخرى ألفها هاو ، واستنتج من ذلك أن الهايكو لا بد وان تكون من فنون الدرجة الثانية ، ولا ضرر من أن تكون تسلية فنية بسيطة للهواة ولكن لا يمكن اعتبارها بالتأكيد وسيلة جادة للأدب .

وقد اثار مقال كوابارا الكثير من المناقشات ، كما كان متوقعاً ، وتحول كثير من براعم شعراء الهايكو الى مجالات اخرى . من الصعب أن نقول ان فناً مثل هذا له أعداد من الهواة والمهتمين لم يزدهر ، ولكن مقال كوابارا بالتأكيد هز اساس هذا الفن بدرجة كبيرة بحيث لم يعد الى ماكان عليه من قبل . اما التانكا ولو أنها لم تكن هدف كوابارا الا انها كانت معرضة لنفس النقد . ولهذا عانت من ارتباطها الوثيق - كشكل شعري قديم ، ومن ثم نقى من الشوائب الأجنبية - بالنشاط المغالى في القومية أثناء

لي شغف بعالم الشعر الفزلى ،
 ولكنى لا انكر ان شعرى مختلف التكوين •
 ان جو ائينا ومسارب نبع المسيحية
 خطا نمط شعر الغرب فكراً ولفة ،
 لقد هز قلبى بجماله وقوته التى لا حدود
 لها •
 ولكن تركيبه ، من قمح ، وجبن ، ولحم
 رقيق ،

يتعارض مع مقتضيات لغتى •
 ان شعرى ينبت من احشائى -
 اذ ولدت فى اطراف الشرق الأقصى ،
 نشأت على الارز والشعير ، وفول الصويا
 ولحم السمك • •
 شعر الغرب هو جارى العزيز ،
 ولكن شعرى يتحرك فى مجرى مختلف •

★ ★ ★

أدباء وفنانون

وليم بطلرييتس

سهيل بريج بشروني *



أحادي القرن : الرمز الذي رسمه
سترج مور للشاعر ييتس

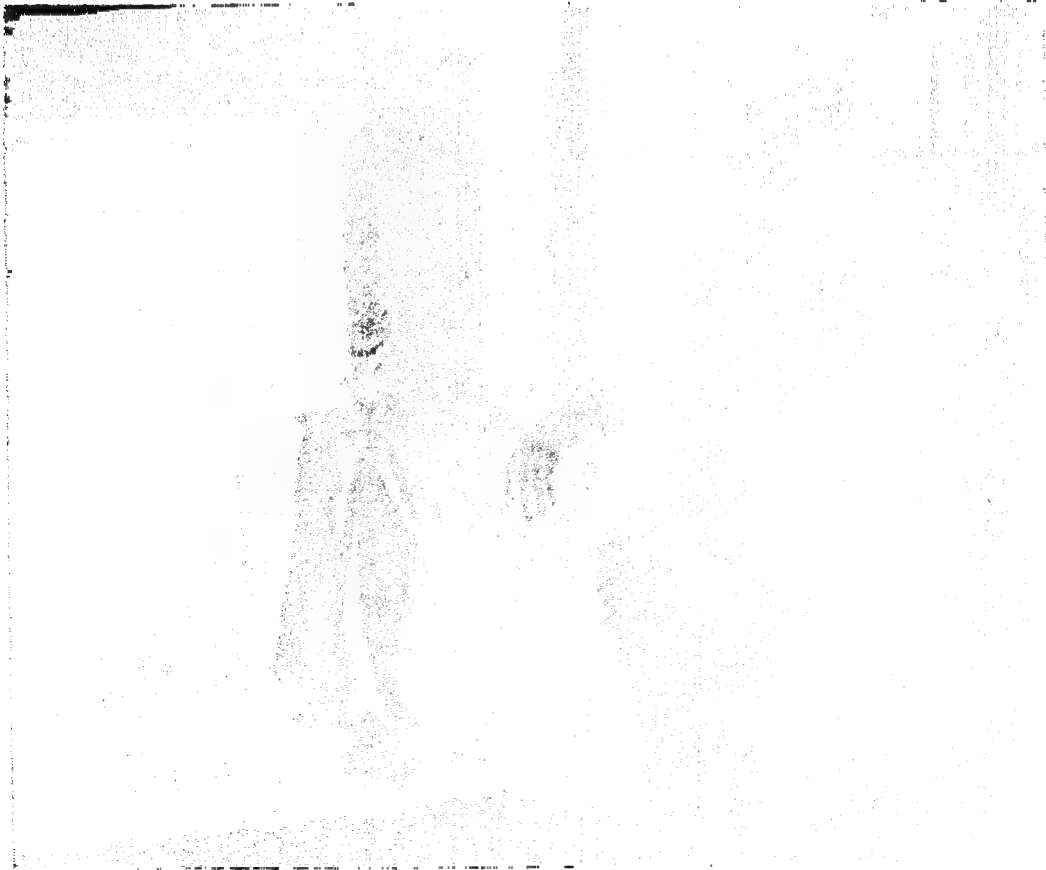
ولد وليم بطلرييتس في ضاحية من ضواحي
دبلن في اليوم الثالث عشر من حزيران (يونيه)
عام ١٨٦٥ ، ومات في اليوم الثامن والعشرين
من كانون ثاني (يناير) عام ١٩٣٩ في مدينة
دوكيرين بالقرب من موناكو حيث دفن . وما
أن انتهت الحرب العالمية الثانية حتى نقل
رفاته الى موطنه الأصلي فدفن من جديد عام
١٩٤٨ في ساحة كنيسة « در مكليف » قرب
مدينة سليجو على ساحل أيرلندا الغربى .

من النادر أن نجد بين الشعراء شاعراً

الدكتور سهيل بديع بشروني هو رئيس دائرة اللغة الإنجليزية وآدابها بالجامعة الأمريكية في بيروت وقد نشر عدة
كتب بالانجليزية من « ييتس » قامت جامعة أكسفورد بنشر أحدها عام ١٩٦٥ - عمل بالتدريس الجامعي في السودان
ونيجيريا وبريطانيا وكندا والولايات المتحدة الأمريكية .

عصره الذى كان يؤمن بتوحيد كل شيء ، فلم يتوان فى بحثه عن الحقيقة عن استقصاء مواضيع غامضة وشاذة ، وذهب يبنى عقيدته الباطنية مما عثر عليه فى أبحاثه العديدة فى أديان الشرق وفلسفته وفى مدارس التصوف ، وفى علوم السحر والتنجيم ، وفى محاولات الاتصال بالأرواح . الا أن ييتس كان شاعراً قبل كل شيء ، ولقد أحس احساساً عميقاً بمقتضيات زمانه وأدرك مكانة هذا الزمان التاريخية وأهميته ، وتمكن وهو فى منتصف حياته الأدبية من أن يخلق لنفسه اسلوباً فنياً جديداً يقدر على التعبير تعبيراً سامياً ومليئاً بالطاقة الخلاقة المنبعثة من حياة العوام ولهجتهم . وقد وصف نفسه بأنه من تلك

استطاع أن يملأ عمر الانسان على قصره بمثل النشاط الذهني والعملى الذى ملأ به ييتس حياته ، فقد نجح فى تأسيس الجمعيات الأدبية التى بعثت الحياة فى الانتاج الأدبى فى أيرلندا وأصبح رائد الحركة المسرحية الأيرلندية التى كان لها الفضل فى اخراج أولئك الممثلين والكتاب المسرحيين الذين وهبهم « مسرح آبي » المشهور للعالم . وفى عام ١٩٢٢ اختير عضواً فى مجلس الشيوخ الأيرلندى وفاز بجائزة نوبل للاداب عام ١٩٢٣ ، وقام بالإضافة الى كل هذا برحلات واسعة فى أمريكا وفرنسا واسبانيا والسويد فاغتنى وأغنى فى ميدان الثقافة والادب أينما حل . كان ييتس متطرفاً فى الزى والمسلك رغم تعنت



الشاعر وليم بيلارييتس فى خريف العمر وقبل وفاته بعدة قصيرة

الحديث من المسائل التي لم تتضح بعد ، ولن نعجب اذا ما طلعت علينا السنوات القادمة بأبحاث عديدة ودراسات مستفيضة ، تبين أثر ييتس الهائل في الشعر الانجليزي الحديث .

وليس هدفنا هنا أن نتحدث فقط عن مكانة ييتس وأثره في هذا الشعر ، ولكننا في عرضنا السريع لأعماله لا بد أن نلمس بعض جوانب من فن الشعراء الانجليز الذين عاصروه . وما دمنا قد أشرنا الى مكانة ييتس وأثره في تطور الشعر الانجليزي الحديث ، فلا يضربنا أن نشبه تطوره - كشاعر وأديب - بتطور ذلك الشعر بصورة عامة . فالواقع أن أعمال ييتس تعكس لنا صورة رائعة لتطور الشعر الانجليزي الحديث ، من حنين الرومانسية الى ثورة التحرر الفني التي ميزت سنوات ما قبل عام ١٩١٤ ، ومن مولد المذهب الواقعي في الشعر الحديث ، الى مرحلة الاهتمام بالتعبير تعبيرا موضوعيا ، ومحاولة تصوير عالم الواقع كما هو .

وكان لا بد لييتس أن يتأثر بمعاصريه من شعراء الانجليز ، الا ان عبقريته الفذة تظهر جلية في الموقف الذي اتخذته منهم في الوقت ذاته . فقد أدرك بحصافته وحسه مواطن الضعف الفني عندهم ، ومن ثم جاهد في أن يخلص شعره من مواطن الضعف تلك ومن كل ما ينتقص من فنه .

وقصة تطور الشعر الانجليزي الحديث قصة معروفة لا داعي للأفاضة في سردها، ففي

الفئة التي اطلق عليها اسم «آخر الرومانسيين» وبالفعل كانت رومانسية ييتس رومانسية لم يفتها أن تنظر الى النواحي المؤلمة من حياة الواقع بنفس الجدية التي نظرت بها الى جوهر الجمال .

والآن وبعد مرور نحو أكثر من قرن من الزمان على مولده ليست ايرلندة ، وهي التي غدت أدبه ، وحيدة في الاعتراف بفضلها وبما حققه من نجاح بل يشاركها في ذلك العالم الناطق باللغة الانجليزية - هذا العالم الذي وهبه ييتس تركة غنية في مجالات اللغة والأدب والفكر .

ليس القصد هنا تقديم دراسة شاملة لانجاز ييتس المستفيض من مسرح ونثر وشعر ، بل هدفنا أن نعرض لأهم مؤلفاته الشعرية فقط في الاطار العام للشعر الانجليزي المعاصر ، فالحديث عن ييتس ليس من الامور السهلة نظراً لتعدد نواحي فنه وزخرة الحياة عنده وتشعب فلسفته وسعة الافق الذي يسبح فيه خياله . علينا إذن أن نقنع بلمحات خاطفة من أدبه الرفيع وفلسفته الخاصة، دون أن نتطرق الى الحديث عن مسرحياته الشعرية أو النثرية والتي تبلغ ما لا يقل عن ثلاثين مسرحية (١) ، أو الى نشره الرفيع البديع ، مكثفين بالتعرض الى شعر ييتس المتنوع الطعم واللون والتميز بالعمق والدقة والابداع على نحو فريد بين شعر عصره .

يبدو لنا أن مكانة ييتس الحقيقية وأثره الفني والأدبي في تطور الشعر الانجليزي

(١) ينقسم تاريخ انتاج ييتس المسرحي الى ثلاث فترات : الفترة الاولى وتمتد من عام ١٨٨٤ الى ١٨٩٩ ، والفترة الثانية وتمتد من عام ١٩٠٠ الى ١٩١٠ ، ثم الفترة الثالثة وتمتد من ١٩١١ الى خاتمة حياته عام ١٩٢٩ . اهتم ييتس بالمسرح طوال حياته ، ووجهه عشر سنوات (١٨٩٩ - ١٩١٠) من أثنى سنياه ، كان جل همه فيها منصباً على تنظيم الحركة المسرحية في ايرلندا ، وعلى خلق مسرح عالمي ذي مستوى ممتاز . وبدل في ذلك السبيل من الجهد والعناء ما يدعو النصف من مؤرخي حركة الأدب في موطنه الى تسميته «أبو المسرح الايرلندي» . فقد كان بدون شك مؤسسه الأول والمشراف على شؤونه ، والمدافع عن حقوقه ، والناقد المنصف لفنه ، والرشد الحصيف لامره . والمدهش في كل هذا ان ييتس خلق لايرلندا ، التي لم تعرف الفن المسرحي في تاريخها الطويل ، مسرحها الأول الذي أصبح بفضل توجيهاته وإرشاداته وقيادته أعظم مسرح عرفة العالم الناطق بالانجليزية منذ شكسبير .

بالمسيحية ، وشاركه في ذلك عدد من معتنقي مذهبه ، بينما خرج علينا ييتس بمذهبه الخاص الذي كان مزيجاً من المسيحية المتحررة ، ومن فلسفة الصوفية ، وفلسفة جورج مور (٢) .

ومن جهة اخرى بدأ الدافع السياسى الاجتماعى ، الذى ظهر نتيجة لأبحاث فرويد وفلسفة كارل ماركس ، في تحريك عدد كبير من الاتجاهات . فقد مجد كل من فرويد وماركس مبدأ الاخوة الانسانية وفكرة خلق مجتمع لا تفرق اجزائه التعصبات الطبقيه ، وعبر كل منهما عن هذه الافكار بصور اتصلت اتصالاً وثيقاً بعالم المدن وعالم الآلة المعاصر ، واستعمل كل منهما اسلوباً كان نتيجة الظروف الخاصة التى صاحبت ميلاد ذلك العالم الجديد . وكرر الاثنان الوعيد والانداز ، وتنبأ بما ينتظر العالم من كوارث فظيعة اذا فشل أهل الأرض في تحقيق مبدأ الاخوة الانسانية ، وخلق ذلك المجتمع العادل الخالى من التعصبات الطبقيه .

وهكذا فبعد الازمات المالية العصيبة التى حاقت بالعالم الغربى عام ١٩٢٩ وبروز القوة الهتلرية فى المانيا وتفاقم خطر الفاشية العالمية ، وغزو ايطاليا للحبشة ، وتفتت عصبة الامم وانهار صرحها ، وتفشى عدد العاطلين ليبلغ المليونين فى بريطانيا وحدها ، واندلاع نيران حرب ضارية على الأرض الاسبانية (Spanish Civil War) (١٩٣٦ - ١٩٣٩) والتى اعتبرها الجميع بمثابة الدورة الاولى فى الصراع الدامى الذى جاءت به الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) . بعد كل هذا

اواخر العقد الاول من هذا القرن بدأ عدد من الشعراء - وعلى رأسهم **أزرا باوند** (١٨٨٥ - ١٩٧٢) - يحسون بضرورة تجديد اسلوب الشعر ، فسعوا الى استبدال التعابير الشعرية البالية ، البعيدة كل البعد عن حقائق الحياة المعاصرة ومطالبها ، بتعابير جديدة . ولم يشذ عن هؤلاء **س . س . اليوت** (١٨٨٨ - ١٩٦٥) الذى تأثر هو وييتس تأثراً بالغاً بأراء باوند ومحاولاته الفنية ، وسرعان ما تبع هذا الاحساس العميق - بضرورة تجديد اسلوب الشعر ووسائل التعبير الفنى - ظهور ذلك الاسلوب الجديد الذى أطلق عليه رواد الشعر والأدب آنذاك « اسلوب التخاطب العام » أو « لغة الكلام العادية » "common language" or "common syntax" or "common usage" وهو الاسلوب الذى ميز شعر **سيجفرد ساسون** (١٨٨٦ - ١٩٦٧) و**أيزاك روزنبرج** (١٨٨٠ - ١٩١٨) فى لهجته الحائقة الغاضبة ، وشعر **ويلفرد اوين** (١٨٩٣ - ١٩١٨) فى حسرته الفاجعة . ووصلت خيبة الأمل التى أحس بها عالم ما بعد الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ - ١٩١٩) اللدوة فى قصيدة اليوت الخالدة « **الياباب The Waste Land** » ، وفى الاتجاه الذى تمثل فى ما كتبه **د . ه . لورانس** (١٨٨٥ - ١٩٣٠) من اعادة تأكيد القيم الفطرية المتصلة بالجنس والدين ، ثم فى الاتجاه الذى تمثل فى شعر **اديث سيطويل** (١٨٨٧ - ١٩٤٦) من التجاء الى التنميق المفرط ، وخلق عالم من الجمال قائم بذاته .

ولكن العقد الثالث من القرن العشرين رأى اتجاهًا إيجابيًا ، فمن جهة أكد اليوت إيمانه

(٢) جورج ادوارد مور (١٨٧٢ - ١٩٥٨) هو الفيلسوف الانجليزى المشهور الذى تركت آراؤه أثراً عميقاً فى الفكر الغربى المعاصر رغم قلة انتاجه . له ثلاثة كتب رئيسية هى :
Principia Ethica (1903).
Ethics (1912)
Philosophical Studies (1922).

ويُعتبر كتابه Principia Ethica اتجاهاً فلسفياً جديداً نتج عنه ما يمكن أن يوصف بحق بأنه « فلسفة الواقعية الجديدة » New Realism أو « فلسفة الفطرة السليمة » Philosophy of Common Sense التى عبر عنها مور بأسلوب « التخاطب العام » أو « لغة الكلام العادية » common usage .

ففى باركورة أعماله الشعرية عبر عن حنين شديد الى ماضى ايرلندا ، والى عصر البطولة من تاريخها الطويل ، والى تخليد ذكرى أبطال ذلك التاريخ وامادتهم الى الحياة فى شعره . وقد سجل هذا الاتجاه عند يتس المرحلة الاولى من مراحل تطوره ، هذه المرحلة التى تمثلت فى دواوينه الشعرية « تقاطع الطريق » (Crossways) (١٨٨٩) ، و « البوردة » (The Rose) (١٨٩٣) ، « والريح بين القصبات » (The Wind Among the Reeds) (١٨٩٩) ، وفى قصيدتيه الطويلتين « رحلات أوشين » (The Wanderings of Oisín) (١٨٨٩) و « الأمواه القاتمة » (The Shadowy Waters) (١٩٠٠) (٣) .

ولعل أشهر قصائد يتس فى هذه المرحلة قصيدة « جزيرة اينسفري » (٤) ("The Lake Isle of Innisfree") من ديوان « الوردة » التى نلاحظ فيها هذا الاتجاه الجاهل والحنين الرومانتيكى الشديد نحو ذلك العالم الهادىء الذى عرفه أيام صباه فى ربوع « سليجو » الهادئة والطبيعة المحيطة بها ، كما نلاحظ أيضاً كيف يحاول الشاعر الهرب من عالم الواقع الى ذلك العالم الذى أصبح الآن ملكا لخياله فقط :

أصبح العقد الثالث من القرن العشرين فترة خيم عليها يأس قاتل واحساس بالفشل ، وغلبت الافكار السياسية على كل شىء ، فأصبح شاغل الشعر آنذاك التعبير عن ذلك الجو المخيف المسيطر على العالم ، فمكست آثار الشعراء الذين كتبوا فى تلك الحقبة طبيعة الجو الذى كانوا يعيشونه ، فقاد ويستون هيو اودن (المولود عام ١٩٠٧) تلك الزمرة من الشعراء الذين صرخوا فى وجه عالم يدعى الحضارة وهو متوحش متعطش للدم والظلم فانقدوا الاوضاع السياسية والاجتماعية ورفضوا علم الماركسية ونادوا بالشيوعية العالمية التى لم تكن بالنسبة لهم عقيدة بقدر ما كانت مخرجاً من اليأس الذى غلف كل شىء ، فقد فهم هؤلاء الشيوعية على أنها الديمقراطية الغربية البريطانية وكان أبرز هؤلاء الشعراء الذين انضوا تحت لواء اودن : لويس ماكنيس (١٩٠٧ - ١٩٦٣) وستيفن سبندر (المولود عام ١٩٠٩) .

وقد يجد الباحث المدقق مجالا للمقارنة بين تطور هذا الشعر الذى لخصنا قصته وبين تطور فن شاعرنا ، رغم ما ينطوى عليه تطور هذا الأخير من تباين واختلاف . فقد كان نتاج يتس الأدبى فى بادىء الأمر يعتمد على طبع شعرى حالم وعلى انغماس فى عالم الرؤيا والخيال البعيد عن عالم الواقع .

جزيرة اينسفري (٥)

سأنهض الآن ، وأذهب الى « اينسفري »

وهناك أبني كوخاً صغيراً من الطين والأغصان :

وسيكون عندي هناك تسعة صفوف من الفاصوليا وخلية النحل

(٢) . الإشارة هنا الى القصيدة وليس الى المسرحية التى تحمل نفس العنوان رغم ان المسرحية عبارة عن وضع القصيدة فى قالب مسرحي فتاريخ القصيدة هو عام ١٩٠٠ بينما نشرت المسرحية فى قالبها النهائي عام ١٩٠٧ .

(٤) . القصائد والمتنوعات الشعرية فى هذا المقال كلها مأخوذة من المجموعة الشعرية

The Collected Poems of W. B. Yeats (London, Macmillan, 1963)

(٥) . جزيرة حقيقية فى بحيرة جيل فى مقاطعة « سليجو » ، كان الشاعر يتردد عليها أيام صباه .

وأعيش وحيداً في وسط تلك الأشجار التي تفرها همهمة النحل
وسأنعم بالهدوء هناك حيث تقطر السكينة
من وشاح الصباح الى حيث يغرد صرار الليل
هناك يتألق منتصف الليل ويتوهج منتصف النهار بلونه الأرجواني
والمساء تملؤه أجنحة العصافير
سأنهض وأذهب الآن ، لأنه طوال الليل والنهار
يتراعى الى سمعي صوت خافت تبعثه مياه البحيرة وهي تفسل الشاطئ
فعندما أقف في منتصف الطريق أو على الأرصفة الرمادية
أسمع ذلك الصوت في اعماق القلب .

★ ★ ★

وقد أثارت « جزيرة اينسفرى » هذه
سخط الشاعر فيما بعد ، وكاد يحذفها
من دوواينه الجامعة نظراً لشيوعها ، ولمحاولة
صفار الشعراء من معاصريه تقليد أسلوبه فيها
والنسج على منوالها . وقد شرح موقفه منها
شرحاً أخذاً في سيرته الذاتية بعنوان « سير »
(Autobiographies) ، وفسر ما جعله يمج
هذا النوع من القصائد فيما بعد .
أما القصيدة الثانية التي تشارك « جزيرة
اينسفرى » في شهرتها ، فهي تلك التي ترجمها
عن رونسار الشاعر الفرنسي المشهور (٦)
والتي مطلعها « عندما تهرمين »
« When You Are Old »

عندما تهرمين

عندما تهرمين وتشيبين وتمتلئ أجفانك نعاساً
وتبكين قرب المدفأة ، تناولي هذا الكتاب
واقرئي ببطء واحلمي بتلك النظرة الناعمة
التي كانت يوماً لعينيك وما كان لهما من ظلال عميقة .
أحب الكثيرون لحظات رقتك النابضة بالحبور ،
وأحبوا جمالك بحب زائف أو حق ،

(٦) الشاعر بيير دى رونسار (١٥٢٤ - ١٥٨٥) من أعظم الشعراء الفرنسيين وأشهرهم ، حاول هو واتباعه خلق لغة أدبية غنية ، طيبة ، رفيعة ، تماماً كما فعل بترارخ في إيطاليا وقصده أن يخلق للفرنسية لغة يمكن بواسطتها التعبير عن أسامي أنواع الشعر حتى يتمكن الشعر الفرنسي من منافسة الشعراء الإغريق والرومان القديمين . ويتميز شعر رونسار بالاناقة اللفظية وتقاليد شعراء البلاط إلا أنه يمتاز أيضاً بصراحة مشرقة ونقاوة وعدم تكلف وبراعة متجددة هي من مميزات عصور ما قبل النهضة .

ولكن رجلاً واحداً أحب فيك نفسك السائحة
وأحب الأحزان المرتسمة على وجهك المتغير .
وعندما تنحنين قرب القضبان المتوهجة
دمدمي بشيء من الكتابة : كيف هرب الحب
وأخذ ينقل الخطى فوق الجبال الشاهقة
مخفياً وجهه بين حشد من النجوم .

★ ★ ★

ييتس بليونيل جونسون (١٨٦٧ - ١٩٠٢)
وارنست داوسون (١٨٦٧ - ١٩٠٠) ، وهما
الشاعران اللذان خلدهما في سيرته الذاتية وفي
شعره . فقد عاونه هذان وزملاؤه من أعضاء
النابى فى معرفة التيارات الاوروبية المختلفة ،
وساعده على الاتجاه نحو نظرية جديدة فى
الشعر .

ويظهر الأثر الفرنسى (٨) فى شعر ييتس
جليا ما بين ١٨٩٠ و ١٩٠٠ ، حين أعلن
بصراحة ايمانه بملارميه ومذهبه الادبى (٩) ،
وصرح فى احدى قصائده ان « الكلمات وحدها

وقد اتجه ييتس وزملاؤه من أعضاء
« نادى النظامين » (٧) (The Rhymers' Club)
فى ذلك الحين الى « والتر پايتير » (١٨٣٩-١٨٩٤) ،
والى زعماء الرمزية من الشعراء الفرنسيين .
وكان لأصدقائه أمثال آرثر سيمونز (١٨٦٥ -
١٩٤٥) اثر كبير فى الاتجاه الرمزى عنده ،
فقد شحذوا خياله بما قصوه عليه من حركة
الرمزية فى الشعر الفرنسى آنذاك . وبالرغم من
زياراته لباريس والتقائه بزعماء تلك المدرسة ،
فقد بقى مصدر معلوماته الوحيد عن هؤلاء
اصداقائه من « نادى النظامين » نظراً لعدم
اتقانه الفرنسية . وفى « نادى النظامين » التقى

(٧) كان الفضل فى تأسيس هذا النابى الادبى عام ١٨٩١ لارنست ريس ، و ت . و . رولاستون ، وييتس .
وقد ضم فيما بعد ليونيل جونسون ، وارنست داوسون ، وسيلوان ايماج ، وجون دافيد سون ، وادوين ايس ، وجون
تود هنتر .

(٨) لقد عالـج هذه الناحية الدكتور دافيز فى كتيب قيم تحت عنوان :

E. Davis, Yeats's Early Contacts with French Poetry (Pretoria, University of South Africa, 1961).

(٩) ستيفان ملارميه (١٨٤٢ - ١٨٩٨) أشهر شعراء الرمزية فى فرنسا ويوصف احيانا بأنه الشاعر الرمزى
الاول . كان ييتس من أشد المعجبين به وكتب عنه بحراة وحماس بالفرن . حاول ملارميه ان يجعل للشعر ذات الأثر
الذى تتركه الموسيقى وذلك بان يترك فى القارىء أثراً مباشراً ليس عن طريق العبارات الواضحة ولكن بخلق ترابط وثيق
بين المعانى التى يعبر عنها ، فاستعمل الصور الشعرية العديدة المترابطة المتملة التى لها علاقة وثيقة بعضها ببعض
كما هو الحال فى ترابط الأنغام فى القطعة الموسيقية الواحدة . ورغم أن التعبير الشعرى عنده لا يسقط من حسابه التسلسل
المنطقى فإنه كثيراً ما يقلب اللفظ ويؤخره أو يقدمه . كان هم ملارميه أن يستحوذ على اهتمام القارىء كله فلا يترك له مجالاً
ليكون تحت سيطرة أى شاغل آخر سوى الأثر الشعرى ولهذا حذف كل علامات الترقيم (Punctuation) لأنها تعوق
المفهوم الكلى للشعر ولا تترك المجال الواسع أمام الخيال لتداعى المعانى والصور . ويعتبر ملارميه فى استعمال التعبير
غير المباشر وفى البراعة اللفظية التى اشتهر بها ، رائد الشعر الفرنسى الحديث .

هي الخير الأكيد» . أما أثر بيتس فيظهر جلياً في اتفاقه معه على أن « الفن ما هو إلا عالم الأحلام » .

وقد أثر طبعه الحالم آنذاك في قصائد الفزل التي كتبها وعبر فيها عن حبه لمود جون (١٠) الفتاة التي ألهمت خياله ، فوصف

جمالها بأنه جمال الملكات ، ورمز لها برموز مختلفة . وقد اتسمت تلك القصائد بلون خيالي بعيد ، ومثلت لنا أشباحاً جميلة تركت الجسد وطافت في عالم حالم أثري . وقد عبر عن عاطفته الجياشة ، وعشقه العارم لمود جون بشكل لا يترك إلا أصداء أثرية خافتة ،

(١٠) كانت مود جون (١٨٦٦ - ١٩٥٣) ابنة صابط بريطاني وأم إيرلندية شبت لتصبح أشهر امرأة في تاريخ أيرلندا السياسي إذ وجهت حياتها لخدمة القضية الأيرلندية والدفاع عن حقوق أيرلندا وكان اتجاهها السياسي يميل إلى العنف واستعمال القوة . كان أول لقاء بين مود جون وبيتس عام ١٨٨٩ عندما زارت منزل والد الشاعر في « بدفورد بارك » في لندن وهي تجمل رسالة من جون أوليري أعظم القادة الوطنيين آنذاك . وقد كان هذا اللقاء حباً من أول نظرة بالنسبة لبيتس فوصف أثر مود جون عليه في سيرته بقوله : « كانت بشرتها مضيئة كنوار شجرة التفاح إذا ما تطلعت أشعة الشمس » فيصورها وكأنها تجسد الربيع في شكل امرأة . وقد بشا بيتس لواعج غرامه مدة ثلاث عشرة سنة بدون أن ينجح في إقناعها بالزواج منه وعبر عن حبه الفاشل في قصائد عدة في سياق مقالي ، هذه أمثلة منها ، ففي قصائده المبكرة يرمز إليها « بالزهرة » أو « الورد » ، وهي أيضاً فيما بعد - « ديردر » بطلة الأساطير الأيرلندية القديمة و « ديردر » هذه تشبه ما تكون بليلي العامرية في الأدب العربي ، ومما لا شك فيه أن أثر مود جون عليه كان أثراً عظيماً وكان للعلاقة التي بينهما وللطريقة التي عالجت بهامود جون هذه العلاقة أثر بالغ تسبب في تغير مجرى حياة الشاعر . فقد تجاهلت مود جون توسلات بيتس عارضاً عليها الزواج إذ تزوجت من شون ماكبريد عام ١٩٠٣ وهو الزواج الذي لم يدم أكثر من سنتين . وعندما أعدم ماكبريد بعد فشل ثورة ١٩١٦ عاد بيتس فعرض عليها الزواج مرة أخرى إلا أنها رفضته هذه المرة أيضاً . وفي محاولة يائسة عرض الزواج على ابنتها « ايزولت » التي أخبرته بأنها تعتبره عما لها مما يجعل زواجها منه مستحيل . فما كان من بيتس إلا أن قرر الزواج بأبنة فتاة مناسبة فساعدته الليدي جريجوري في اختيار عروسه وتزوج عام ١٩١٧ من الأنسة جورجى هايدليس التي كانت له خير زوجة وأسعدته سعادة كبرى عبر عنها بيتس في قصائده بعنوان « من سليمان إلى ملكة سبا Solomon to Sheba » و « سليمان والساحرة Solomon and the Witch » إلا أن الصداقة التي كانت تربط مود جون ببيتس بغض النظر عن قصة الحب هذه استمرت إلى نهاية حياة بيتس عام ١٩٣٩ . وبقيت مود جون بالنسبة لبيتس رمزاً لسحر المرأة وجمالها فوصفها في قصيدته « دعاء إلى ابنتي A Prayer for my Daughter » بأنها « أجمل امرأة ولدت في هذا العالم » وكانت عنصر الإلهام في قصائد الحب التي كتبها في كل مرحلة من مراحل حياته . وبطول عام ١٨٨٠ كان الشعر الفيكتوري (شعر عصر الملكة فكتوريا ١٨٣٠ - ١٨٨٠) قد استنفذ أغراضه ولم تشهد العشرين سنة الباقية من القرن التاسع عشر أية دلائل على تطور جديد في الشعر الإنجليزي . وغلبت المدرسة المعروفة بـ « ما قبل الروفائيية Pre-Raphaelism » على كل ما عداها وكان أبرز مثليها في تلك الحقبة المتأخرة الشاعر الرسام وليام موريس (١٨٣٤ - ١٨٩٦) أحد أعز أصدقاء جون بطر بيتس ، والد شامرنا . وفي العقد الأخير من ذلك القرن فقد الشعر الفيكتوري عملاقه الكبيرين فمات بروننج عام ١٨٨٩ ولحقه تنيسون عام ١٨٩٢ وهو العام الذي يمكن اعتباره مولد فترة « شعر الانحطاط Decadent Poetry » في الشعر الإنجليزي وكان معظم الشعراء الذين انتموا إلى هذه « الحركة » أعضاء في نادي النظاميين كارثر سيمونز ، وارنست داونسون ، وليونيل جونسون . وفترة « شعر الانحطاط » هذه تقع ما بين عامي ١٨٩٢ - ١٩١٤ في إنجلترا وقد وصف آرثر سيمونز خصائص هذا الشعر بقوله : « وهي للذات عميق ، وقلقي يقود إلى البحث في كل ما هو غريب وغير مألوف ، واتجاه نحو العقل الفني يبلغ حد التطرف ، ومبالغة في إدخال التحسينات اللفظية والفنية ، وانحراف روحي وإخلاقي » . وتتلخص مبادئ شعراء الانحطاط في أنهم اعتقدوا بأن « الفن » اسمي من « الطبيعة » ، وأن أجمل ما في الوجود يتمثل في الأشياء التي هي على وشك الهلاك أو الفناء أو التلاشي ، وقد هاجموا في آثارهم وفي حياتهم تقاليد عصرهم ومثله الخلقية والروحية والمسلكية والاجتماعية . للمزيد من المعلومات عن شعر الانحطاط راجع الدراسة :

John M. Munro, The Decadent Poetry of the Eighteen Nineties (Beirut, American University of Beirut, 1970).

الا في خلق اثر فني غامض يوحي الينا بأنه لا يزال يكتب بأسلوب كتاب العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، وبأنه شاعر رومانسي متخلف في حساب الزمان . غير أنه استطاع ان يخلق اسلوباً خاصاً أتاح له أن ينظم القصيدة الكاملة في جملة واحدة . ولعل أبرز مثل لهذا الأسلوب والاتجاه الرمزي الذي أشرنا اليه قصيدته « يلوم الكروان » "He Reproves the Curlew" ، من ديوان « الريح بين القصبات » :

ترجمها ييتس الى ميثولوجيا خاصة ورموز بعيدة العمق ، صعبة الفهم ، مويصة التحليل .

فهو يتخذ من الورد رمزاً لمعشوقته ، ويربط بينها وبين هيلانة طروادة ، ثم يذهب الى تصوير الطبيعة الساحرة لوطنه ايرلندا ، ويدخل عناصر الطبيعة الى رمزيتها هذه لتعاونها على ثقل شعوره الذي يتلخص في حنينه الشديد الى معشوقته والى فشل الذريع في الوصول الى قلبها . ولكنه في كل هذا لا ينجح



الطبيعة الأيرلندية الساحرة التي أحبها ييتس ، وكانت عنصراً هاماً من عناصر الهامه

يلوم الكروان

كف ايها الكروان عن نواحك في الفضاء ،
وحسبك أن تبعث به الى المياه في مغرب الشمس ،
فنواحك يعيد الى قلبي
عيونا انقلتها الرغبة وشعراً غزيراً مسترسلاً
تأرجح يوماً ما على صدرى :
ان في نواح الريح من الشر ما يكفى .

★ ★ ★

الديوان الذى نشره عام ١٩١٤ بعنوان
« المسؤوليات » (Responsibilities) .

ولم تكن قصائد ييتس التى ضمنها ديوانه
« فى الغابات السبع » خالية من مواطن
الضعف التى أصابت شعره فى دواوينه السابقة
ولكنها كانت المقدمة لما استطاع ان يبده فيما
بعد . وأبرز قصائد هذا الديوان التى تسجل
تطوراً فى شعر ييتس هى قصيدة « لعنة آدم »
(Adam's Curse) .

وبالرغم من أن ديوانه « الريح بين القصب »
بشر بتفتيح عبقرية شعرية جديدة ، وسجل
كسباً شعرياً رائعاً لييتس بالقياس الى شعر
معاصريه من الانجليز ، فان مرحلة الانتقال
عنده بدأت فى ديوانه « فى الغابات السبع »
(In The Seven Woods) (١٩٠٣) ، وبلغت
ذروتها فى ديوانه « الخوذة الخضراء وقصائد
أخرى » (The Green Helmet and Other Poems)
(١٩١٠) ، وأعطت ثمارها الياقة حينما عاد
فاكد نضجه الشعرى وعبقريته الفذة فى

لعنة آدم

جلسنا سوياً فى أواخر فصل الصيف
انا وانت وتلك المرأة الجميلة الوديمة صديقتك الحميمة
وتحدثنا عن الشعر .
قلت : « ربما استغرق بيت من الشعر ساعات وساعات
ولكن كل ما نرتق ونفتق يكون هباء
إذا لم يبد وكأنه ثمرة خاطرة عابرة .
وأجدى لك الركوع على نخاع عظامك
لتمسح أرض المطبخ أو تكسر الصخور
كفقير عجوز يعمل غير عابىء بطقس حار أو قارس
وأصعب من هذا كله التعبير عن الألحان العذبة تعبيراً يجعلها تتواصل وتتألف
ولكن ليس الشاعر سوى متسكع فى نظر

أصحاب الصخب من صيارفة ومعلمي اولادورجال دين
هؤلاء الذين يعدهم شهداء الشعر العالم بأسره .

أجابت تلك المرأة الجميلة العذبة التي من أجلها
سيعاني كثيرون غصة في الاحشاء
عندما يكتشفون صوتها الخافت العذب -
اجابت قائلة : « يكفي أن تكون امرأة لتعرف
أن الجمال لا يكون بدون تعب وكدح
وهذا أمر لا يلحق عادة في المدارس »

قلت : « يقيناً انه لا يوجد شيء جميل
منذ أن ارتكب آدم خطيئته الا ويتطلب للوصول اليه كدحاً عظيماً .
لقد كان هناك عشاق راوا أن الحب يجب أن يكون
ممزوجاً الى حد بعيد بلطف الخلق
حتى أنهم كانوا يتأوهون وينظرات خبيرة يقتبسون اقوال
من سبقهم فيما سلف من كتب جميلة قديمة
ولكن كل هذا أصبح الآن تجارة كاسدة » .

جلسنا وقد خيم علينا الصمت عندما ذكرت كلمة الحب :
ورأينا نور النهار في جذوته الاخيرة يتلاشى
ورأينا في ارتعاش لون السماء الازرق - الاخضر
قمرأ قد بلى وأصبح كأنه صدفة
برتها مياه الزمن في جزر ومد
يرتفع الى النجوم ويتفتت إياما وسنيناً .

وكان لدي خاطر جدير بأن تسمعيه وحدك دون سواك :
هو أنك كنت جميلة وأنني جاهدت
لاحبك بذلك الأسلوب القديم السامي من أساليب العشق
وان كل شيء بدا سعيداً ، ولكننا أصبحنا
متعبين القلب ، تعب ذلك القمر الأجوف .

اليهما ما تضمنته هذه القصيدة من وصف
دقيق للجهد الفني الذي يبذله الشاعر في
خلقه ، والصناعة الشعرية المضنية التي
تطلبها ذلك الخلق . فقد ربط بيتس هنا بين

وهكذا نجد في هذه القصيدة اتجاهاً جديداً
نحو « الواقعية » ونحو أسلوب « التخاطب
العادي » ، هذه الواقعية وهذا الأسلوب
الذي ميز شعر بيتس فيما بعد ، يضاف

الشعر والحب والجمال ، وقارن بين عملية الخلق في كل من هذه العوالم الثلاثة ، وأكد انها فنون على الانسان أن يكسح كدحا مستديماً في سبيل رفعها الى العلاء . ولم يقصر هذا على هذه العوالم الثلاثة فحسب بل وسَّع المعنى لينتضمن الحياة بأسرها .

وقد عبر بيتس في ديوانه « في الغابات السبع » عن خيبة أمله ، وفشله في حبه في ثلاث قصائد رائعة هي « حماقة الشعور بالسلى » (The Folly of Being Comforted) و « لا تمنح القلب كله » (Never Give all the Heart) و « لا تعشق طويلاً » (O Do Not Love too Long) :

حماقة الشعور بالسلى

حدثني بالأمس من اعتاد العطف علي فقال :
 « لقد وخط الشيب شعر من تعشق
 وظلال خفيفة تحيط بعينه .
 سيساعدك الزمن على أن تكون حكيماً
 رغم أن ذلك مستحيل الآن ،
 فالصبر كل ما تحتاج اليه » .

ولكن القلب يصرخ : « لا
 ليس عندي فتاتة من السلى ، ولا حتى ذرة منها ،
 فباستطاعة الزمن أن يخلق جمالها مرة أخرى ،
 فمن نبلها العظيم
 تتوهج النار المندلعة حولها كلما تحركت
 وهي أشد تألقاً : آه ! لم تكن هذه أساليبها
 عندما كان جموح الصيف كله يطل من نظرائها » .
 أيها القلب ! أيها القلب ! عليها أن تلتفت فقط
 لتدرك حماقة الظن أنك وجدت السلى .

لا تمنح القلب كله

لا تمنح القلب كله . لأن الفواني
 يجدن الحب
 غير جدير بالاحتفال أن بدا
 لهن أكيداً ، ولا يتخيلن
 أن الحب يدوى من قبلة الى قبلة :
 لأن كل ما هو جميل
 ليس الا لحظة عابرة من الفبطة الحاملة العذبة .
 آه ! لا تمنح القلب مرة واحدة

قد وهبن قلوبهن للعبة الحب
ومن ذا الذى يستطيع أن يلعب اللعبة بمهارة
ان كان الحب قد أصمه وأبكمه وأعماه ؟
ان من صاغ هذا القصيد ليدرك فداحة الثمن ،
فقد منح قلبه كله وخسر .

لا تعشق طويلاً

لا تعشق طويلاً ، يا حبيبي :-
فأنا قد عشقت طويلاً وطويلاً
حتى صرت مهملاً
كاغنية عتيقة .

أمضينا طيلة أيام صبانا
لا يمكن للواحد منا معرفة
أفكاره منفصلة عن الآخر ،
فقد كنا وكأننا شخص واحد .

ولكنها ، ويا للأسف ، تغيرت في لحظة واحدة -
آه ، لا تعشق طويلاً
والا صرت مهملاً
كاغنية عتيقة .



ان ينتج بيتس انتاجاً شعرياً ملحوظاً ، ولم يكن
ديوانه « في الغابات السبع » كبير الحجم ،
حتى انه يمكن القول : انه لم ينتج انتاجاً
شعرياً كبيراً او ملحوظاً منذ عام ١٨٩٩ .

وقد أمضى بيتس فترة السنوات العشر
التالية في غمار الكفاح الدنيوى ، فاستمر في
نشاطه الذى بدأه قبل حين في مضمار تلك
الجمعيات الادبية التى ساعد على خلقها بين

ولا يمكن أن تخفى علينا مرارة بيتس في هذه
القصائد الثلاث ، فقد ضربت مود جون
بتوسلاته وبجبه عرض الحائط ، وتزوجت عام
١٩٠٣ بضابط اسمه جون-ماكبريد ، فكانت
هذه صدمة قاسية عبر عنها بيتس في هذه
القصائد وفي عدد من القصائد المريرة في ديوانه
« الخوذة الخضراء وقصائد أخرى » .

ومرت الفترة ما بين ١٩٠٣ و ١٩١٠ دون

وكان لهذا الاتصال المباشر بعمامة الناس ،
وبدوامة الحياة، وبالتعصب الدينى والسياسى
الذى عارض مبادئه الفنية السامية - ابلغ
الأثر فى شخصيته كشاعر وانسان .

فلقد اتاح له هذا النشاط الخارق خبرة فى
الحياة لم تكن من مقومات شخصيته الفنية
قبل ذلك ، كما اتاح له الاتصال بحركة المسرح
التأثر بأراء اصدقائه فى ذلك الكفاح ، وعلى
رأسهم **الليدى جريجورى** (١٣) (١٨٥٢ -

١٨٩١ و ١٨٩٢ فى لندن ودبلن (١١) والتي كان
هدفها احياء التراث الأدبى الخالد لايرلندا ،
ووهب نفسه لخدمة الحركة المسرحية
الايرلندية التى كان هو مبدعها وروحها
الوثابة وعقلها الخلاق (١٢) وهب يدافع من
قداسة الفن وحرية الأديب ، وكرس جهده
للدفاع عن المبادئ السامية التى وضعها
لحركة المسرح ولفنه وأدبه ، وخاض غمار
معارك فكرية عديدة مجاهداً فى سبيل الأدب .

(١١) أسس ييتس الجمعية الأدبية الايرلندية فى لندن (The Irish Literary Society) عام ١٨٩١ والجمعية
الوطنية الأدبية الايرلندية فى دبلن (The Irish National Literary Society) عام ١٨٩٢ . وتلخصت أهداف كل من
هاتين الجمعيتين فيما يلى : (١) تشجيع الأدب الايرلندى الحديث بالقاء المحاضرات عن المواضيع الايرلندية
(celtic subjects) .

(٢) نشر انتاج الادباء المهملين والذين يجدون صعوبة فى طبع آثارهم .

(٣) ترجمة النصوص الايرلندية القديمة (celtic texts) .

(٤) جمع الاساطير الايرلندية وتبويبها ونشرها .

(٥) جمع كل ما يتصل بالأدب الشعبى وحياء الروح الوطنية فى الأدب الايرلندى المكتوب باللغة الانجليزية .
وباختصار كان الهدف بعث نهضة ادبية وطنية فى ايرلندا تميد للبلاد كرامتها المفقودة وتصحيح المفهوم الخاطىء عنها فى
الأدب الانجليزى الذى كان كثيراً ما يستغل « الايرلندى السكير » كعنصر من عناصر الترفيه فى المسرحية .

(١٢) احسن المراجع عن دور ييتس فى بعث النهضة الادبية الايرلندية هي :

Una Ellis-Fermor, *The Irish Dramatic Movement* (London, Methuen, 1954).

Lennox Robinson, *Ireland's Abbey Theatre : A History, 1899-1951* (London, Sidgwick and Jackson, 1951).

Andrew Malone, *The Irish Drama* (London, Constable, 1929).

Ernes Boyd, *Ireland's Literary Renaissance* (London, Gran Richards, 1923).

(١٣) كان لليدى جريجورى وجون ميلينجتون سينج دور رئيسى فى معاونة ييتس ونجاح مساعيه لخلق حركة
المسرح فى ايرلندا (The Irish Dramatic Movement) فتم بمساعدتهما اولاً تأسيس المسرح الوطنى الايرلندى عام
١٨٩٦ وجاء سينج فيما بعد ليدعم هذا المسرح ويعاون فى انشاء مسرح الابى المشهور عام ١٩٠٤ .

كانت الليدى جريجورى من الطبقة الارستقراطية الثرية واهتمت بالأدب ففتحت أبواب قصرها فى « كول » لعند من
الادباء كيثس وسينج وبرنارد شو وشون اوكيسى وجودج مور وادوارد مارتن واصبحت راعية للفن والأدب ، الا إنها
كانت فى حد ذاتها كاتبة قديرة ومؤلفة مسرحية ناجحة استفاد كل من ييتس وسينج من خبرتها ونقدها الذى كانت توجهه
لكليهما . يعيد الآن الناشر كولن سمايث نشر آثارها العديدة وخاصة تلك التى كان لها ابعاد الأثر فى ييتس وقد صدر إلى
الآن تسعة مجلدات فى مجموعة (The Coole Edition) أهم مسرحيات الليدى جريجورى نشرت عام ١٩٠٩ تحت
عنوان : *Seven Short Plays* واروَع ما كتبت هى مذكراتها عن الحركة المسرحية :

(Lady Gregory, *Our Irish Theatre*) (Gerrards Cross, Colin Smythe, 1972)

التي تؤكد فيها الدور العظيم الذى قام به ييتس فى خلق المسرح الايرلندى .

بقوله : « لم أدرك إلا عندما بدأ سينج بالكتابة أنه علينا التخلي عن فكرة خلق تلك المدنية المقدسة في أختلتنا ، وأنه علينا أن نبدأ بالتعبير عن شعور الفرد العادي وحياته » .

هذا الأثر العام لنشاط ييتس في هذه الفترة وأثر سينج الخاص في نفسه تفاعلاً مع شخصيته الفنية، ساعده في تأليفه المسرحي. فقد نشر في مدة السنوات العشر تلك خمس مسرحيات شعرية كاملة وعدداً غير يسير من المسرحيات النثرية . وتعد مسرحياته الشعرية هذه أروع ما كتب للمسرح الشعري الانجليزي في ذلك الوقت بشهادة ت . س . اليوت (١٥) .

وبين عامي ١٨٩٩ و ١٩١٠ عاد ييتس ونجح آثاره الادبية كلها تمهيدا لنشر مجموعة آثاره التي صدرت عام ١٩٠٨ ، فحذف منها ما لم يتفق ومبادئه الفنية الجديدة التي بدأ يفسرها

(١٩٣٢) وجون ميلينجتون سينج (١٤) (١٨٧١ - ١٩٠٩) ولكن أثر الأخير كان أعمق وأقوى من غيره ، نظراً لنبوغه الفذ في الفن المسرحي والظروف التي أحاطت بحياته القصيرة المحزنة . فقد كان ييتس عظيم الايمان بسينج وبأنه العبقرى الذي انتظره المسرح الأوروبي منذ العصر الاليزابيثي ، فيشبهه بشكسبير وبراسين وبأئمة الكتاب المسرحيين من قدماء اليونان والهنود ، ويؤكد في مراثيته « ج . م . سينج وايرلندا التي عاصرت » كيف بهرته نظرة سينج الساخرة الى الحياة ، وكيف وجد في تعبيراته عن حياة الفرد العادي وأحاسيسه وفي كشفه عما هو غريب وغير عادي في الحياة ، الحافز الذي شجعه على أن يغير من أسلوبه واتجاهه الفني . ولئن كان ييتس في حماسه لسينج يبالغ أحيانا في تقديره له ، فلقد كان لسينج أكبر أثر عليه في هذه الفترة من حياته . وقد عبر ييتس عن ذلك في كتاب « سير ذاتية »

(١٤) لا مجال للمبالغة حين نقول ان أهم أثر أدبي وفني في ييتس انما هو جون ميلينجتون سينج ، وللإطلاع على مدى الأثر الذي تركه سينج في ييتس راجع مجموعة ييتس النثرية بعنوان « اكتشافات » ومقالته الثلاث « مقدمة الطبعة الاولى لمسرحية بئر القديسين »

Preface to the First Edition of The Well of the Saints.

(١٩٠٥) و « مقدمة الطبعة الاولى لقصائد وترجمات جون م . سينج »

Preface to the First Edition of John M. Synge's Poems and Translations

(١٩٠٩) وأخيراً تلك المراثية النثرية الرائعة « ج . م . سينج وايرلندا التي عاصرت »

J. M. Synge and the Ireland of His Time.

(١٩١٠) وكلها موجودة في كتابه :

Essays and Introductions (London, Macmillan, 1961)

كما ألفت نظر القارئ الى مقال بعنوان « ييتس وسينج Yeats and Synge » في كتابي :

A Centenary Tribute to John Millington Synge 1871-1909 : Sunshine and the Moon's Delight (New York, Barnes and Noble, 1972).

وهو أحدث كتاب عن سينج وقد أعد ليكون مرجعاً للباحثين ويحتسوى على ثلاث وعشرين دراسة كتب كلا منها أحد المتخصصين في سينج .

(١٥) راجع مقال ت . س . اليوت عن ييتس بعنوان :

"The Poetry of W. B. Yeats," The First Annual Yeats Lecture, delivered to the Friends of the Irish Academy at the Abbey Theatre, June, 1940 ; and The Southern Review. VII, 3 (winter 1942), pp. 442-454.

الفلسفية والصورة الشعرية ، مع مراعاة وحدة القصيدة - الشيء الذي حققه في شعره بعد عام ١٩١٤ - . وقد وجد في المسرح المجال الذي تمكن فيه من تنظيم عناصر فنه واخضاعها للقيود التي لا يمكن للشاعر الاستغناء عنها اذا اراد أن يسبغ على عمله معنى انسانياً عاماً . وقد عافت نفس ييتس هذه الفترة التي يمكن أن نصفها بأنها فترة الصمت الشعري والتي وصفها متألماً في شعره ونثره ورسائله . الا انه تمكن أخيراً من التغلب على قسوة الانتاج الشعري الذي قال عنه : « انه قد جمّد عصارة الحياة في عروقه » ، وعبر عنه في قصيدته بعنوان « سحر ما هو عسير » (The Fascination of What's Difficult) في ديوانه « الخوذة الخضراء وقصائد اخرى » :

في مقالاته ، وخاصة مجموعة مقالاته بعنوان « أفكار عن الخير والشر » (Ideas of Good and Evil) التي نشرها عام ١٩٠٣ ، ثم مجموعة بعنوان « اكتشافات » (Discoveries) التي نشرها عام ١٩٠٧ وتمكن من ان يجد موطئ القدم في دوامة الشعر الانجليزي حينئذ .

ولعل من حسن حظ ييتس انه ترك الشعر فترة واتجه الى المسرح ، وكان قد بلغ في ديوانه « الريح بين القصبات » أقصى ما يمكن أن يبلغه الشاعر الفئائي . وأصبح لازماً عليه ، اذا اراد أن يخلق من موهبته الفئائية فناً خالداً ، أن يطعم تلك الموهبة بواقعية الخبرة الانسانية ، وان يوفق بين الفكرة

ان سحر ما هو عسير

قد جمّد عصارة الحياة في عروقي ، واقتلع

من قلبي الجذل العفوي

وراحة البال الفطرية . ان مهرنا يشكو التوعك

وكان دماً مقدساً لا يجري في عروقه وكأنه لم يقفز

من على جبل « اوليمبوس » فوق السحاب ،

فهو يرتجف تحت وطأة السوط ، والشقاء ، والعرق ، والانتخاع

وكانه يجر حملاً من حصباء الطريق . فلتنزل لعنتي على هذه المسرحيات

التي يجب أن تخلق في خمسين طريقة مختلفة ،

ولعنتي على ذلك الصراع اليومي مع كل وغد أو أبله -

مهنة المسرح ، وإدارة الناس .

قسماً انني سوف أجد الاصطبل وأفتح الباب

قبل أن يعود الفجر الينا من جديد .

أشار الى هذه المشكلات بابهام مرة أو مرتين في ديوانه « في الغابات السبع » ، وبصورة أوضح في « الخوذة الخضراء وقصائد أخرى » ، ولكنه الآن يعبر لنا بوضوح كامل عن احساسه العميق بالمسؤوليات السياسية والاجتماعية التي تقع على عاتق الشاعر .

فهو يعالج ، مثلاً ، تلك القضية التي شغلت الأذهان حيناً من الزمن ، وأثارت جدالاً صحفياً وأديباً عظيماً ، وكان محورها العرض الذي تقدم به السير هيو لين (١٧) لمجلس بلدية دبلن بأن يهب مدينة دبلن مجموعته الشخصية النادرة من اللوحات الفنية بريشة عدد من الرسامين العالميين اذا توفر متحف لائق لتعرض فيه .

وقد كان للتعصب من جانب أولئك الذين ادعوا الوطنية العمياء اثره في تعويق تنفيذ مشروع إيجاد المكان اللائق ، ففقدت أيرلندا ذلك الكنز الفني الرائع عندما غرق السير هيو لين في حادث « التايتنيك » وبقيت تلك اللوحات في متحف « التيت » بلندن حتى عام ١٩٦١ ، عندما اتفقت الحكومتان البريطانية والإيرلندية على تناوب عرض تلك اللوحات لمدة ستة أشهر في لندن ، ولدة مماثلة في أيرلندا .

وبالرغم من أن معاصريه رأوا في ديوانه الأخير هذا نهاية عبقريته الشعرية ، فإن هذا الديوان سجل عند ييتس اتساع افقه الفني وبدء اعتماده على تجاربه كإنسان وفنان في خلق شعره ، وادراكه لمطالب الحياة .

وفي رأينا - وفي هذا نخالف معظم نقاد ييتس (١٦) - أن بدء التعبير عن شخصيته الانسانية يبدو في هذا الديوان ، وفي مجموعة مقالاته « اكتشافات » (١٩٠٧) ، وليس فقط في ديوانه « المسؤوليات » (١٩١٤) وما تلاه . رغم أنه يؤكد هذا الاتجاه بصورة أعم وأوسع وبأسلوب شعري أمتن وأفصح في شعره الذي كتبه بعد « الخوذة الخضراء وقصائد أخرى » .

ومهما يكن من أمر ، فإن العنوان الذي اختاره لديوانه « المسؤوليات » والعام الذي تم فيه نشره من الاهمية بمكان . فهنا نشاهد تبلور ذلك الاتجاه الذي لمسناه في شعره في « الخوذة الخضراء وقصائد أخرى » ، ونلمس كيف غير ييتس من طبعه الفني . فهو هنا يكتب بأسلوب تهكمي ساخر تشوبه مرارة بالغة ، متخذاً اتجاهها جديداً في فن الهجاء .

ونتبين هنا أيضاً كيف بدأ يعالج المشكلات السياسية المعاصرة في شعره . فقد سبق أن

(١٦) أمثال :

A. N. Jeffares, W. B. Yeats : *Man and Poet* (London, Routledge, 1949).

T. R. Henn, *The Lonely Tower* (London, Methuen, 1950).

R. Ellmann, Yeats : *The Man and the Masks* (London, Macmillan, 1949).

وإدافع عن هذا الرأي بأسهاب في كتابي بعنوان :

Yeats's Verse Plays : *The Revisions, 1900-1910* (Oxford, Clarendon, 1965).

(١٧) كان السير هيو لين (١٨٧٤ - ١٩١٥) أحد أقرباء اللبدي جريجوري ومن أكبر المهتمين باللوحات الفنية النادرة في بريطانيا وأيرلندا في بداية هذا القرن وتعد مجموعته التي اشرنا اليها من أندر المجموعات العالية من حيث انها تضم بعض الأعمال الفنية الفريدة لاساتذة الرسم في أوروبا وخاصة لوحات الرسامين الانطباعيين من الافرنسيين .

غضبه على أولئك الذين سمحوا لهذه الثورة بأن تفشل وردد فيها بيتيه الشهرين :

لقد ماتت أيرلندا الرومانتيكية وانقضت

وسكنت اللحد مع أولري ...

ويختتم بيتس ديوان « المسؤوليات » بقصيدة عنوانها « المعطف » " A Coat " يتنكر فيها لاسلوبه الشعري القديم وتلك « الميثولوجيا القديمة » التي شغلته حيناً ، ويلعن أولئك « الحمقى » من الشعراء الذين قلدوا ذلك الأسلوب وتلك الميثولوجيا ، يعلن أن هناك « شجاعة أعظم في السير عارياً » ، مصرحاً بأنه قد خلع عن نفسه ذلك المعطف

ولقد سبقت هذه القضية قضايا أدبية أخرى كقضية مسرحية سينج « الفتى اللعوب » (The Playboy of the Western World) (١٩٠٧) التي شغلت بيتس والهبت حماسته ، فخرج كالأسد الضاري يدافع عن سينج (١٨) وهكذا أجبر بيتس على الخروج من برجه العاجي للخوض في معارك أدبية واجتماعية وسياسية ، أكره فيها أحياناً على استعمال وسائل عديدة للدفاع عن آرائه .

أما أشهر القضايا السياسية التي جلبت سخط بيتس الشديد ، فهي قضية ثورة أيلول (سبتمبر) ١٩١٣ التي ألهم فشلها شاعرنا قصيدته « سبتمبر ١٩١٣ » " September 1913 " ، فقد صب فيها جام

(١٨) هاجم بعض المتزمتين سينج واتهموه « بالخيانة الوطنية » لأنه خلق في مسرحيته مجتمعاً يمجّد شاباً ادمى أنه قد قتل والده ولأنه أساء إلى نساء أيرلندا. عندما أورد مقطعاً يذكر فيه الشاب وقوف الفتيات أمامه باردية النوم . وثار مدعو الوطنية وحاولوا منع عرض المسرحية بحجة أنها تصور أيرلندا بلداً يمجّد قاتل الأب وأنها تسيء إلى سمعة فتياتها ، مما يجعلها في موقف ضعيف تجاه غريماتها السياسية بريطانيا. إلا أن بيتس أبى أن يمنع الأديب لأى سبب من الأسباب عن التعبير عن وجهة نظره بكامل الحرية وشجب بعنف الطرق الفوغائية التي حاول استخدامها البعض في منع المسرحية ، وقد وصف بيتس وصفاً دقيقاً كل اللابسات التي صاحبت موجة الاعتراض على سينج في مذكراته التي ضمنها كتبه النثرية « سير ذاتية » و « اكتشافات » و « مقالات ومقدمات » وشرح فيها أن الهجوم الذي تعرض له سينج إنما كان هجوماً على حرية الأدب في كل مكان . وتعالج الليدى جريجورى بالتفصيل الضجة التي قامت حول مسرحية سينج في كتابها الذي سبق أن أشرت إليه : " Our Irish Theatre " كما يسهب عدد كبير من النقاد ومؤرخى المسرح بالتعليق على هذه الحادثة المثيرة التي حدثت ببيتس أن يصرح في مذكراته عام ١٩٠٧ : Explorations, pp. 229-230.

« تمر أيرلندا بأزمة في حياة العقل أخطر بكثير من أى أزمة أخرى... ولكن بدأ الكثيرون يعترفون بحق عقل الفرد أن يرى العالم بطريقته الخاصة ، وأن يتبنى آراء تميز الإنسان عن أخيه وهي الآراء التي تخلق الحياة الفذة ، بدلا من تلك الآراء التي تسعى إلى جعل كل إنسان شبيهاً بأخيه والتي نجحت في خلق الهستيريا والنفاق فقط بدلا من الثقة والاعتداد بالنفس » .

البالى الذى كان بهتابة قشرة لنفسه
ولشخصه (١٩) وأنه منذ الآن سيبدأ بالتعبير
عن شخصيته كما هي ، وعن أحاسيسه
وأفكاره وخبايا نفسه كأنسان من لحم ودم :

المعطف

جعلت من شعري معطفاً
غطيته من القدم الى العنق
بما وشي فيه
من قديم الاساطير والحكايات .
ولكن الحمقى التقطوه
ولبسوه أمام ناظري العالم
وكأنه من صنعهم .
فيا شعري ، دعمهم يأخذوه
لأن هناك شجاعة أعظم
في السير عارياً

وهكذا أكد بيتس من جديد انه قد اجتاز
في تطوره مرحلة الانتقال التي رأينا بذورها في
ديوانيه السابقين ، وهي مرحلة « الواقعية »
في شعره التي تمثلت في استعماله أسلوب
التخاطب العام او لغة الكلام العادية .
وإذا ما قارنا شعر بيتس في « المسؤوليات »
بالشعر الذي كان يكتبه حينئذ كل من
روبرت بروك Rupert Brook (١٨٨٧ -
١٩١٥) وتشارلز هاميلتون سورلي
Charles Hamilton Sorley (١٨٩٥ - ١٩١٥)
وجوليان جرينفيل Julian Grenville (١٨٨٨ - ١٩١٥)
ومعظم شعراء العصر

(Explorations, pp. 157, 162).

(١٩) وفي نشره عبر عن هذا الاتجاه مرات قائلا

« ان ما اعنيه بعمق الحياة هو أن يسجل الناس فيما
يكتبون تلك الاحاسيس والخبرات التي تمسهم في الصميم
وتحتل اهم منزلة لديهم » .

★ ★ ★

« الاحساس بشكل الحياة ، وبكرم الحياة ، وبوقار
الحياة ، وبالأطراف التي تتحرك من اطراف الحياة ، وبنبيل
الحياة ، وبكل ما لا يمكن تقنيته ، هذا الإحساس هبة من أعظم
هبات الأدب للبشر » .

الجورجي (٢٠) نلمس على الفور مدى أصالة شعر بيتس ونضجه .

ولكن نضج بيتس الفني لم يقف عند هذا الحد وحسب . فقد كان يهدف نحو التعبير الفني عن المعنى الانساني العميق لمظاهر الحياة الشخصية والعامة ، والسمو بالتعبير عن الخبرة الانسانية الى مرتبة الفن الاصيل فنجدته في نهاية الحرب العالمية الاولى ينشر ديوانه الذي بشر بعظمته وبتربعه على عرش الشعر فيما بعد، وهو مجموعة القصائد التي أسماها «التم البري في كول (The Wild Swans at Coole)»

(١٩١٩) . فقد خرج هذا الديوان من المطبعة فريداً في نوعه في السوق الأدبية في إنجلترا ، اللهم الا ذلك الشعر الذي كان يكتبه ويلفرد أوين (١٨٩٣ - ١٩١٨) . ولكن أوين بالذات كان محدود الامكانيات ولم يكن هناك بصيص من الامل في خلق نوع جديد من الشعر ، اذ لم تظهر قصيدة اليوت جيرونتيون (Gerontion) الا بعد مرور عام ١٩٢٠ . وفي هذه الفترة اخذ بيتس على عاتقه ارساء قواعد مذهبه الفني الذي كان يشبه في القصد والهدف ما استهدفه اليوت من مبداء الذي أسماه «المعادل الموضوعي» (objective correlative) . وقد عبر بيتس عن مذهبه هذا بمبدأ «القناع» (the mask) أو مبدأ «الذات المقابلة» (the antithetical self) كوسيلة يمكن

للشاعر ان يتخلص بها من الافق المحدود للاتجاه الباطني أو الذاتي أو الاتجاه العاطفي

البحث . ومبدأ «القناع» هذا باختصار هو محاولة الشاعر أن يحقق لنفسه عن طريق الخلق الفني الصورة أو الشخصية التي يتمنى أن يكونها ، والتي قد تختلف عن شخصية الشاعر نفسه وتجاربه ولكنها صورة محبة الى نفسه .

وقد تأثر بيتس في اتجاهه هذا بعلم النفس الحديث ، ولكنه أيضاً يدين بفلسفة «القناع» هذه الى **اوسكار وايلد** (١٨٥٦ - ١٩٠٠) الذي كان أول من أوحى الى بيتس بهذه الفلسفة وأهميتها بالنسبة للفنان والأديب .

بدأ بيتس في ديوانه «التم البري في كول» ينسب نفسه لأول مرة في شعره الى الطبقة الارستقراطية الايرلندية التي وجدها متمثلة في الليدي جريجوري ومعارفها وحاشيتها ، ونظر الى صداقتها له بنفس النظرة التي كان الشاعر القديم في العصر اليزابيثي ينظرها الى من ينصب نفسه راعياً له . فقد كانت العادة في العصور السابقة أن يجد الشاعر لنفسه راعياً من الطبقة الارستقراطية أو من أحد النبلاء أو من أعضاء البيت المالك حيث يلقي التشجيع المادي والأدبي . ولعل بيتس كان محظوظاً في أنه شب في بلد كإيرلندا التي بقيت بعيدة عن ميدان التطاحن في أوروبا ، وتمتعت بنوع من الحياة أبسط وأقرب الى الفطرة من أية دولة أخرى من جيرانها .

وقد اكتسب هذا شعر بيتس بساطة واعتداداً ، واتاح له أن يخلق في فنه وحياته

(٢٠) ظهرت فيما بين ١٩١١ و ١٩٢٢ أربعة دواوين من الشعر الحديث تتضمن قصائد عدة لشعراء مختلفين وحملت هذه الدواوين الأربعة عنواناً واحداً هو «الشعر الجيورجي Georgian Poetry» والنسبة هنا الى الملك جورج الخامس ملك بريطانيا الذي حكم ما بين ١٩١٠ و ١٩٣٦ . وقد وصف ادوارد مارش الذي اشرف على جمع محتويات هذه الدواوين أنها تعكس «إيماناً» بأن الشعر الإنجليزي قد بدأ مرة أخرى يتميز بقوة وجسمال جديدين «وأنه بدأ عصرًا جورجياً جديداً» والاشارة هنا الى عصر كيتس وورد زورث اللذين كان اتناجهما الشعرى ابان أربعة عهود للملك حمل كل منهم اسم جورج (١٧١٤ - ١٨٢٠) . أما الشعراء الذين ظهرت قصائدهم في دواوين مارش فهم : و . و . جيبسون ، وروبرت بروك ، وجون ماسفيلك ووالتر دي لامير ، و ج . ك . تشسترتون ، و ه . دافيز ولاسال ابركرومبي . الا أن التسمية "Georgian" لها مدلولات عدة تختلف باختلاف من يطلقها لدرجة أصبحت عديمة الفائدة كاصطلاح أدبي دقيق يمكن الاعتماد عليه .

الايطالية . وهذه المراثي هي « رثاء الماجور روبرت جريجورى » " In Memory of Major Rober Gregory " و « طيار ايرلندى يتنبأ بمصرعه » " An Irish Airman Foresees his Death " و « راعى الخراف وراعى المعيز » " Skepherd and Goatherd " وعلى سبيل المثال نذكر هنا القصيدة الثانية من هذه القصائد الثلاث :

جواً سامياً ساحراً كان من المستحيل على أى شاعر عاش فى انجلترا آنذاك أن يخلق مثيلاً له .

وقد ضم ديوانه « التم البرى فى كول » عدداً من القصائد الرائعة أعظمها مراثيه الشعرية الثلاث عن روبرت ، ابن الليدى جريجورى ، الذى كان طياراً وقتل فى معركة جوية اثنان الحرب العالمية الاولى فى الجبهة

طيار ايرلندى يتنبأ بمصرعه

أنا عارف بأنني سألقى مصرعي
فى مكان ما بين الغيوم ،
لا أبغض الذين احاربهم
ولا احب الذين ادافع عنهم ،
وطني « كيلتارتان كروس » ،
بنو وطني فقراء « كيلتارتان » ،
لن تفقدهم الخاتمة المنتظرة شيئاً ،
لا ولن تتركهم أسعد مما كانوا عليه .
لا القانون ولا الواجب حملاني على القتال ،
لا ولا زعماء الشعب أو جماهيره الهتافة ،
دفعنى نبض فريد من الغبطة هذا الصخب بين الغيوم ،
فكرت فى الامور جميعاً ووازنتها
فتبدت الأعوام الآتية أنفاساً تذهب هباء ،
وانفاساً هباء تبددت الأعوام الماضية ،
بالنسبة لهذه الحياة ولهذا الموت .

الشاعر الشاب كيتس، وبقصيدة « ليسيداس »
" Lycidas " مراثية ملتون الشهيرة .

وهنا يصبح روبرت جريجورى رمزاً

ويذهب بعض النقاد (٢١) الى اعتبار اولى هذه القصائد الثلاث من أعظم المراثي فى الأدب الانجليزى وأنبهها ، ويقارنونها بقصيدة « ادونيس » (Adonais) التى رثى فيها شلي

القدر ، وتقبله لوقوف مودجون ، كما تكشف
نضج بيتس الشعري ومدى تطور ملكة الشعر
الفنائي عنده وتوفيقه بين جميع عناصر
القصيدة بشكل اخاذ .

وبالرغم من فشله في حبه العظيم ثم زواجه
الذي قضى على كل امل له في الفوز بمودجون ،
فقد بقيت هذه رمزا حيا في شعره واستمرت
مصدرا للالهام ، كما تلمس ذلك في قصيدته
القصيرة « ذكرى » "Memory" (وهي من
ادق القصائد الشعرية التي كتبها وأرقها)
وقصيدته الطويلة « الأحلام المحطمة »
"Broken Dreams" . وتعطينا القصيدتان
عند المقارنة بينهما أحسن الأمثلة على تنوع
الاسلوب الشعري عنده واختلاف النبرة
والبناء اللفظي واللفظي في معالجته لأغراض
الشعر وخاصة شعر الغزل :

للشخصية الانسانية الكاملة في شعر بيتس ،
فيمثل معاني البطولة والشجاعة التي آمن بها
الشاعر وشكلت دعائم مذهبه في القصائد
الآخرى الرائعة وفي مسرحياته الشعرية (٢٢)
فهناك مثلاً قصائده «سيدة على فراش الموت»
"Upon a Dying Lady" التي ألفها عام ١٩١٧
(وهو نفس العام الذي تزوج فيه بفتاة
انجليزية اسمها جورجى هايدليس) ، والتي
خلد فيها ذكرى مابل اخت الفنان الموهوب
اوبرى بيردزلي صديق بيتس . وهناك أيضاً
قصيدته الافتتاحية من قصر الليدى جريجورى
في كول ، وهي القصيدة التي سمى بها الديوان
كله ، وقصائد أخرى كتبها عن إيرلت ابنة
مودجون .

ولكن هذه القصائد بالذات لا تشوبها المرارة
بل تبين بوضوح اتجاهها واقعيًا نحو الحياة ،
واقارارًا بالواقع ، واذعانًا من مؤلفها لظروف

ذكرى

واحدة كانت ذات وجه جميل

واثنتان أو ثلاث كن ذواته سحر ،

ولكن السحر والوجه كانا عديمي الفائدة

لأن عشب الجبال

لا يمكنه أن يحافظ إلا على ذلك الشكل

الذي يخلفه أرنب الجبال البري حيث رقد .

(٢٢) من الشخصيات التاريخية الخالدة التي اتخذها بيتس رمزاً من رموزه الرئيسية شخصية كوهالين بطل
الأساطير الذي تمثلت فيه فضائل الرجولة والفروسية . وهو يتناول شخصية كوهالين في المسرحيات التي كتبها منه ،
فيالعلاج الموضوع من نواح مختلفة متوجهاً اسلوباً ومنهجاً مسرحي . فنجدته تارة يكتب ملهاة (هزلية) ساخرة كـ
« الخوذة الخضراء » ، أو مأساة غاية في التعقيد كـ « أمير وحدها الوحيد » . وقد اهتم بيتس بعنصر البطولة من
عناصر الحياة وأعجب الرجل النشط الفعال المحتل بالحياة ، والذي أراد له أن يتلاشى من أمام أعيننا . ولما
كانت الشخصية الاسطورية شخصية أكبر من الحياة فهي متعددة النواحي وتتمثل فيها جوانب الشخصية الانسانية
كلها ، وهكذا وجد بيتس في الميثولوجيا مادة يمكن تسخيرها للتعبير عن معانيه الذاتية .

الأحلام المحطمة

تخلل الشيب شعرك
وبات الشبان لا يلهثون
عندما تمرين .
الا أن شيخاً مسناً قد يفهم بركة
لأن صلاتك
شفته وهو على فراش الموت .

من أجلك وحدك -
انت التي عرفت أسى القلب كله
وأنزلت كل الأسى بقلوب الآخرين
منذ أن لبس عهد الصبا عبء
الجمال الشاق - من أجلك وحدك
أجلت السماء ضربتها القاضية .
فلهذه السماء نصيب كبير في السلام الذى ينبعث منك
مجرد أن تمشى في غرفة ما .

ان جمالك لا يترك فينا سوى
ذكريات مبهمه ، لا شيء سوى الذكريات .
عندما ينهي الشيوخ أحاديثهم يتقدم شاب
ويسأل أحدهم : « حدثني عن تلك السيدة
التي تغنى بها الشاعر العنيد في هواه
يوم كان في عمر يجمد الدم في عروقه » .

ذكريات مبهمه ، لا شيء سوى الذكريات .
ولكن في اللحد يتجدد كل شيء ، كل شيء يتجدد .
اني لموقن بأنني سأرى تلك السيدة
متكئة أو واقفة أو سائرة
في تفتح سحر الانوثة
فأراها بحماسة عين الشباب -
وهذا اليقين دفعني الى الهمهمة كالمجنون .

انت أجمل من أية امرأة أخرى
ولكن كان بجسمك عيب :
كانت يدك الصغيرتان غير جميلتين .
وأخاف أنك سوف تهرعين
وتجذفين حتى معصميك
في تلك البحيرة الغامضة الدائمة الامتلاء
حيث يجذف أولئك الذين أطاعوا الشريعة المقدسة
فهم كاملون . (بالله) اتركي دون أي تغيير
يديك اللتين طبعت عليهما قبلاتي
أكراماً لخاطر قديم .

الدقة الأخيرة لمنتصف الليل تتلاشى ،
ويومي كله أفضيه في الكرسي الواحد ،
انتقل من حلم إلى حلم ومن نغم إلى نغم ،
واتحدث حديثاً مشتتاً مع صورة من هواء :
ذكريات مبهمة ، لا شيء سوى الذكريات .

— لعل في هذا ما فيه الكفاية لإقامة مختلف
العقبات في سبيل تفهم الكتاب أو قبوله (٢٣) .

ومن الواجب أن نبين هنا أن ييتس لا يطالبنا
بتصديق ما يذهب إليه ، وأن أكد لنا أن هذه
التجربة الخارقة ساعدته على خلق استعارات
شعرية جديدة ، وخدمت صورته الشعرية
المختلفة ، وأعانتة على تفهم عناصر فنه تفهماً
أعمق .

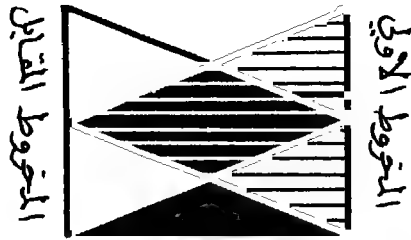
وخرج ييتس من هذه المعمعة الفكرية
الروحية الخارقة بإقامة هيكل كوني عام اعتمد
عليه في تفسير كافة التجارب الإنسانية .

ويختتم ييتس ديوانه «التم البرى في كول»
بمجموعة من القصائد التي تستخدم عدداً
كبيراً من الصور الشعرية المستحدثة — هذه
الصور التي أصبحت أكثر وضوحاً وأسهل
إدراكاً عندما نشر كتابه الفلسفي «الرؤيا»
(A Vision) في عام ١٩٢٥ ، الذي أعاد كتابته
وراجعه وأضاف إلى مادته عام ١٩٣٧ .

ولعل في تصريح ييتس بأن مادة الكتاب
كانت خلاصة ما دونته زوجته نتيجة اتصالها
بعالم الأرواح ، وما دونه هو نتيجة اتصال
زوجته هذا ، وما كان يراه في عالم الأحلام أو
يتحدث به وهو في غيبوبات التجلي الروحي

(٢٣) وبالفعل فإن هذا الجانب من شخصية ييتس وإنتاجه هو ما يزعم نقاده من الانجليز الذين يجدون
صعوبة كبرى في تبرير هذه الاتجاهات الغريبة عند ييتس، واعتقد أن هذا الجانب بالذات هو من الأسباب الرئيسية
التي جعلت النقاد الانجليز حذرين جداً في معالجتهم لييتس إذ تشعر وأنت تقرأ لهم بأنهم يكادون أن يكونوا
مخرجين غاية العرج في تفسير هذا الجانب من تفكير ييتس بالإضافة إلى اتجاهاته الباطنية والفيقية الأخرى .

« الرؤيا » جذورها العميقة في نظريته السابقة التي أشرنا إليها والتي فسرناها بأنها مذهب حاول فيه الشاعر خلق « القناع » أو « الذات المقابلة » . ومفتاح كتاب « الرؤيا » ، كما هو الحال مع جميع آثار ييتس التي جاءت فيما بعد ، هو مبدأ « تنازع الأضداد » الذي آمن به إيماناً عميقاً ، فكان الأساس الذي بنى عليه فنه وشعره وفلسفته ورمزيته . فالحياة يقابلها الموت ، والعاطفة الجامحة المتأججة يقابلها العقل الهادئ المتزن ، وشخصية البهلول المشبوب العاطفة تقابلها شخصية الحكيم الأعمى المتزن العاطفة . وهكذا مثل ييتس مبدأ « تنازع الأضداد » برمزين رئيسيين في شعره : أولهما المخروطان اللذان يمثلان العناصر العكسية في طبيعة كل إنسان ، وكل أمة ، وكل عصر من عصور الحضارة الإنسانية .



المخروطان الدواران

فحياة الحضارة الإنسانية يمكن أن تشبه بمخروطين دوارين متقابلين ، بحيث يرتكز رأس كل منهما في مركز قاعدة المخروط الذي

ولا يجوز أن نتساءل هنا عما إذا كان ييتس نفسه يؤمن بهذا الهيكل أو لا ، لأن مسألة إيمانه أو عدمه لا تمت بصلة إلى استخدامه لهذا الهيكل رمزاً للتجربة الإنسانية الشاملة . فقد استخدم ييتس هذا العالم الجديد ، الذي خلقه في كتابه « الرؤيا » ، في ترجمة الحياة الإنسانية بصورها المختلفة ، ووجد فيها أفقا أوسع من تلك العوالم العديدة التي جرب أن يجد فيها هيكلا لفنه ، وعلى الأخص عالم الميثولوجيا الأيرلندية ، وعصر البطولة المتصلة بها . وقد فسر ييتس في كتابه « الرؤيا » ماهية الإنسان والقدر الذي يقود حياته ، وماهية الحياة والموت وخلود الروح ، تفسيراً معقولا منطقياً - أو هكذا بدا له - وفسر المراحل التي تمر بالإنسان وبالحضارات التي يبنينا بأنها حلقات تطور وتتابع لحوادث التاريخ . وقد قبلت نفس ييتس هذا التفسير وهذه الفلسفة التي تضمنها كتابه هذا بمثابة بديل لإيمانه بالمسيحية ، هذا الإيمان الذي قضى عليه كل من هكسلي وتندال العالمين الطبيعيين (٢٤) اللذين كرههما ييتس واحتقر آراءهما المادية الصرفة . والحق يقال أن ييتس لم يكن يؤمن بالمسيحية حسب قوانين الكنيسة ، بل آمن بها متحرراً من قيود السلطة الكنسية ، وسعى جهده لأن يجد مجالا للتوفيق بين المسيحية بمعناها العام وبين التقاليد والطقوس الوثنية للدين السلتي أو الأيرلندي القديم (٢٥) .

وجدت آراء ييتس العديدة في كتابه

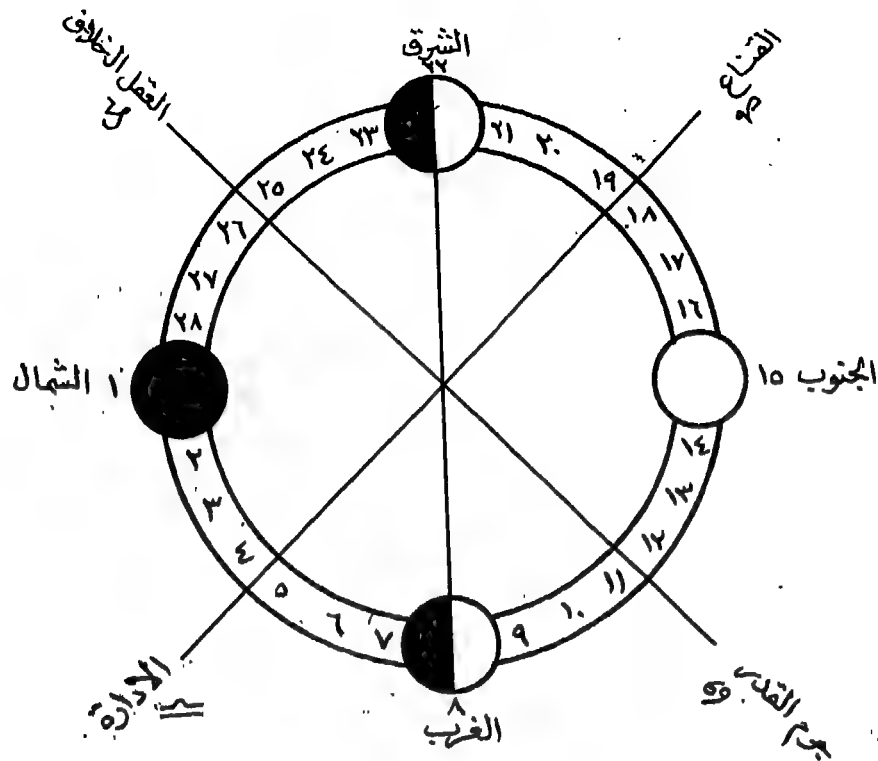
(٢٤) هما جون تندال (١٨٢٠ - ١٨٩٢) وتوماس هنري هكسلي (١٨٢٥ - ١٨٩٥) وقد اشتركا معاً في عدم من الأبحاث العلمية وكانا زميلين في الجمعية الملكية واتخذا المنهج العلمي البحث في كل شيء حتى أن هكسلي نفى نفيًا قاطعاً وجود أية حقائق غير الحقائق العلمية الثابتة مميّزاً بذلك النظرة العلمية في كل شيء عن النظرة الميتافيزيقية أو الدينية ، كما اعتقد بأن وجود الله وطبيعته وأصل الكون مسائل لا سبيل إلى معرفتها وهو الذي ابتكر كلمة " agnostic " « اللا - أدري » ليُعبّر بها عن نظريته الفلسفية العامة في الحياة وخاصة من الناحية الدينية .

(٢٥) أهم المراجع لدراسة الناحية الدينية عند ييتس وخاصة الفكر المسيحي الخاص به كتاب :

Virginia Moore The Unicorn : William Butler Yeats's Search for Reality (New Uork, Macmillan, 1954).

على ذلك فان كل انسان هو موضوعي الطبع الى حد ما ، بالرغم من أن الباطنية أو الذاتية متغلبة على طبعه الأصلي . وكل الحوادث تتحدد بعنصرى الفضاء والزمن ، رغم أنه يمكن أن تكون أهمية العنصر الواحد أعظم من العنصر الآخر . وقد فرق ييتس بين المظاهر التي اعتبرها متعلقة أصلاً بعالم الطبيعة أو المادة وبين تلك المظاهر التي اعتبرها متعلقة أصلاً بعالم الروح والعالم المعنوي ، وذلك بأن جمع الاولى ومثل لها بمخروطه الذى أسماه بـ « المخروط الأولي » ، وجمع المظاهر الروحية ومثل لها بمخروطه الذى أسماه بـ « المخروط المقابل » . وهكذا أوجد ييتس لنفسه بناء هندسياً يمكنه به أن يقيس الشخصية الإنسانية أو حياة الحضارة الإنسانية .

يقابله . وفى دوران هذين المخروطين يتقلص واحد منهما بينما يتمدد الآخر ، ويتسع حتى يتلاشى واحد منهما فى الآخر . ثم تنعكس العملية فيتقلص الأخير ويبدأ الأول بالتمدد حتى يصل الى نقطة التلاشى من جديد ، وهكذا دواليك . وفى تمدد هذين المخروطين وتقلصهما تمثيل لنهوض حضارة ما وزوال حضارة أخرى وانقضائها تحت تأثير الحضارة الناهضة . وقد ذهب ييتس الى أبعد من هذا ، فحدد عمر الحضارة الواحدة (أى نهوضها وزوالها) بحوالي ألفى عام . وكل قطاع عرضي لأحد هذين المخروطين يشتمل على بعض عناصر المخروط المقابل بالرغم من أن نسب هذه العناصر تختلف بعضها عن بعض اذا ما أخذنا أكثر من قطاع عرضي واحد . وبناء



الدائرة العظيمة أو وجه الساعة وعقاربها

الثماني والعشرين أو الأشكال الثمانية والعشرين التي تتم فيها رجعة الروح ، والتي على الإنسان أن يمر بها قبل الخلاص من عالم الطبيعة ، كما مثلت هذه الأبراج الثمانية والعشرون المراحل العديدة التي تجتازها الدورة الواحدة من دورات التاريخ ، وتشكل عمر الحضارة الواحدة التي أشرنا إليها عند حديثنا عن المخروطين ومدتها ألفا عام .

وقبل أن نعود إلى شعر بيتس يجدر بنا أن نشير إلى أن شاعرنا هذا تأثر تأثراً بالغاً في آرائه هذه بفلسفة الشرق ، وخاصة الديانة الهندية القديمة وكتبها المقدسة ، وكذلك بعض المصادر العربية . ويذكر من مخطوطات بيتس أنه كان على علم بمخطوط عربي قديم عنوانه « طريق النفوس بين القصور (٢٦) والشموس » ، ولكنه لم يكن يعرف العربية . إلا أن اتصاله بالمستشرق السير دنيسون روص ، مؤسس معهد الدراسات الشرقية بجامعة لندن الذي كان يعرف العربية ، سهل له الحصول على كثير من المعلومات التي عني بها الشاعر . وليس مجال البحث هنا الكشف عن اهتمام بيتس بالموضوعات العربية ، إذ أن مثل هذا الموضوع خليق بأن يعالج في مقال مستقل (٢٧) ، ولكنه من الواجب أن نذكر أن شاعرنا كان له ولع عظيم بالجو العربي ، وبفلسفة العرب ، وبالشخصية العربية ، فنجدته مثلاً يدخل إلى عالمه أسماء وشخصيات عربية منها هازون الرشيد ، وقسطا بن لوفا ، والرحالة الجغرافي ليو الإفريقي الذي كان اسمه العربي الصحيح الحسن بن محمد الوزان الزياني (أو الحسن بن محمد الوزان الفاسي) المعروف ببوحنا الأسد الغرناطي ،

أما ثاني هذين الرمزتين فهو الدائرة العظيمة أو وجه الساعة المقسم إلى ثمانية وعشرين برجاً قمرياً (وهي مقابلة لمنازل القمر) وله زوجان من العقارب ، كل زوج يشكل خطاً قطرياً مستقيماً على ذلك الوجه . وهذه العقارب الأربعة تمثل « الإرادة » (Will) ، التي قصد بها بيتس ما نحن عليه وماهية شخصياتنا ، ويكون « القناع » (Mask) على طرف نقيض ، وهو ما نصبو إليه أو الشخصية التي نود أن نكونها ، ثم « جرم القدر » (Body of Fate) الذي يمثل ظروف حياتنا التي لا بد أن نواجهها ، ويكون « العقل الخلاق » أو « الفكر المبدع » (Creative Mind) على طرف نقيض ، وهو عقلنا القادر على التخيل . وطبقاً للمذهب تناسخ الأرواح الذي آمن به بيتس تولد « إرادة » الإنسان في واحد من هذه الأبراج الثمانية والعشرين .

وتبعاً لذلك تتحدد الميزات والمظاهر الخاصة لذلك الإنسان . ولكن كل زوج من عقارب هذه الساعة يتحرك مستقلاً عن الزوج الآخر في شكل عكسي ، كما أن بين كل زوج « تنازع اضداد » . وأقرب نقطة يمكن فيها خلق الانسجام والكمال في الشخصية الإنسانية - وهو ما يقول بيتس باستحالة حدوثه في الحياة الدنيوية - هي عندما يقرب « العقل الخلاق » إلى أقصى نقطة ممكنة من « الإرادة » ، وعندما يكاد « القناع » أن يطابق بقدر الامكان « جرم القدر » . هذا وقد مثلت الدائرة العظيمة كل شيء وحوث المخروطين الدوارين في نصفها « الأولي » (primary) و « المقابل » (antithetical) ، كما أنها مثلت الشخصيات

(٢٦) صحيحها « الأقمار » ولكن بيتس يذكر العنوان العربي مستعملاً كلمة « القصور » .

(٢٧) انظر مقالتي عن الأثر العربي في بيتس في :

"Yeats's Arabic Interests," In Excited Reverie : A Centenary Tribute to William Butler Yeats. edited by A. N. Jeffares (London, Macmillan, 1956).

بالدعاء الى الله ان يقي ابنته من مصير اولئك النساء أمثال الكونتيس ماركييتش (٣٠) ومود جون اللاتي جرفهن الحماس السياسي في تياره فأطحن بحياة الاستقرار والهدوء ، نجد ان الديوان مشحون بالموضوعات السياسية ويعالج بصورة خاصة ثورة ايرلندا عام ١١٩٦ .
وهي الثورة التي قادها عدد من زملائه الشعراء والأدباء الذين كانوا شركاء في الحركة الأدبية الايرلندية (٣١) . فلقد هزته هذه الحادثة من أعماقه وكانت ذات أثر بعيد في حياة ييتس

كما أنه تأثر بترجمة وتشارد فرنسيس برتون « لآلف ليلة وليلة » (٢٨) وكتاب تشارلز داوتي عن رحلاته في الجزيرة العربية (٢٩) .

وفي عام ١٩٢١ أصدر ييتس ديواناً جديداً بعنوان « مايكل روبرتيس والراقصة » (Michael Robartes and the Dancer) الذي تضمن قصائد أخرى عن مود جون وايرلت وعن زوجته . ورغم أنه يتوجه في قصيدته « دعاء لابنتي » « A Prayer for my Daughter »

(٢٨) لم تكن ترجمة برتون

R. F. Burton, *The Book of The Thousand Nights and a Night* (Benares, Kamashastra Society 1885—1887).

الترجمة الوحيدة لكتاب « ألف ليلة وليلة » التي عرفها ييتس ، بل كان من المعجبين أيضاً بتلك الترجمة الخاصة التي وضعها الدكتور ماردوس بالفرنسية والتي نقلها الى الإنجليزية بوز مائرز وحيث أن ييتس لم يكن يعرف الفرنسية جيداً فإنه عرف ماردوس عن طريق مائرز

J. C. Mardrus, *The Book of The Thousand Nights and One Night*, rendered from the literal, and complete version of Dr. J. C. Mardrus ; and collated with other sources by E. Powys Mathers (London, Casanova Society, 1923).

واعتبر ييتس كتاب « ألف ليلة وليلة » أعظم كتب الأدب قاطبة باستثناء آثار وليم شكسبير .

Charles M. Doughty, *Travels in Arabia Deserta* (Cambridge, The University Press, 1888) (٢٩)

وقد أعاد نشره في لندن فيليب لي وارنر وجوناثان كاي عام ١٩٢١ .

(٣٠) هي كونستاس غوربووث (١٨٦٨ - ١٩٢٧) التي أصبح اسمها ماركيتش بعد زواجها ، وقد قامت بدور قيادي في الجيش الشعبي الايرلندي عام ١٩١٤ وكانت من قادة ثورة عيد الفصح عام ١٩١٦ اذ كانت على رأس الفصيلة الوطنية التي احتلت منطقة « ستيفنز جرين » بديلن وقبض عليها بعد فشل الثورة فحكم عليها بالسجن مدى الحياة ولم يحكم عليها بالأعدام كسائر قادة الثورة لكونها امرأة . وعينت وزيرة للعمل في الحكومة الوطنية الاولى عام ١٩١٩ وذلك بعد جلاء القوات البريطانية عن ايرلندا وقامت بخدمات عديدة في تحسين الأوضاع الاجتماعية للطبقات الفقيرة . كانت كونستاس واختها ايلا صديقتي الصبا وللشاعر فيهما وفي بيتئهما وقصرهما « ليساديل » قصيدة تعد من أجمل شعر المديح في الشعر الانجليزي الحديث وهي القصيدة المعروفة بعنوان « ذكرى ايلا غوربووث وكون ماركيتش »

In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz.

(٣١) لعل أهم ثورة في تاريخ ايرلندا هي ثورة عام ١٩١٦ : انطلقت شرارتها الاولى صبيحة يوم الاثنين ٢٤ نيسان ١٩١٦ حين أعلن باتريك بيرس ، رئيس الحكومة المؤقتة ، مولد الجمهورية الايرلندية والاستقلال . وانتهى كل شيء مساء السبت ٢٩ نيسان ١٩١٦ حين سيطرت القوات البريطانية على الموقف وقبضت على قادة الثورة . ولم يكد يمر اسبوعان حتى تم اعدام قادة الثورة وسجن عدد كبير من الوطنيين وتمكن عدد آخر من الفرار ومنهم ايمون دي فاليرا احد قادة الثورة الذي أصبح فيما بعد رئيساً للجمهورية الايرلندية عام ١٩٥٩ ولا يزال يحتل هذا المنصب الى اليوم . فهذه الثورة وإن فشلت في الظاهر فإنها تركت أثراً كبيراً فيما تبعها من أحداث سياسية مهدت السبيل أمام ايرلندا كي تنال استقلالها رغمًا عن أنها لم تنل وحدتها الجغرافية والسياسية الكاملة لأن ايرلندا الشمالية (اي ولاية «الستر») لا تزال تحت السيطرة البريطانية بينما انضمت الولايات الثلاث الأخرى (« لينستر » و « كوناخت » و « مونستر ») لتؤسس دولة ايرلندا الحرة عام ١٩٢٢ والتي اتخذت لنفسها اسم (Eire) وهو الاسم السلتى القديم الذي كانت تعرف به في الماضي البعيد .

بل انها من اعظم القصائد السياسية في تاريخ الشعر الانجليزي ، وتشبه الى حد بعيد « القصيدة الهوراسية » "A Horatian Ode" ، التي كتبها قبل ثلاثة قرون من الزمان الشاعر اندرو مارفيل (١٦٢١ - ١٦٧٨) . فوجه الشبه يكمن في ما تحتويه كل من هاتين القصيدتين من مشاعر متضاربة ، ومن ترفع الشاعر عن ان يكون طرفا في الصراع المتمثل امامه اذ اعتقد الشاعر ان الشعر فوق كل شيء وان وظيفة الشاعر الرئيسية هي في ان يرى النواحي الايجابية والسلبية وان يعبر عن النظرة الشاملة غير المتحيزة والمنزهة عن كل غرض .

في قصيدة « عيد الفصح ١٩١٦ » مشاعر متضاربة وتعقيد لفظي يصحب عادة المواقف التي لا يمكن تبسيطها او تفسيرها في كلمات بسيطة والا فقدت معناها واهميتها ، وهي المواقف التي وجدها شعراء الانجليز من معاصري يتس عندما ارادوا التعبير عنها شعراً مشكلة فنية عويصة تستدعي التحل . فلنر كيف عالج يتس هذه المشكلة في قصيدته :

وبمثابة نقطة تحول في موقفه الوطني . فقرر بناء على ما حدث ان يعود الى وطنه ليصبح مقره الدائم - اذ كان يعيش متنقلاً بين ايرلندا وبريطانيا - فابتاع عام ١٩١٧ قلعة قديمة في شكل برج نورماندى اسماه برج باليلي - « ثور باليلي » - (٣٢) في مقاطعة غالواي في غرب ايرلندا ، وحوّل البرج الى مسكن لعائلته وبقي مقراً له مدة طويلة استمرت حتى نهاية العشرينات ، كما أصبح البرج رمزاً جديداً من رموز شعره وفي هذا سار في خطى عمالقة الشعر الانجليزى كسبنسر وميلتون وشلي وبايرون .

اما القصائد التي تتناول في موضوعها ثورة عيد الفصح وشهداءها فهي أربع : « عيد الفصح ١٩١٦ » (Easter 1916) و « ستة عشر شهيداً » "Sixteen Dead Men" و « شجرة الورد » "The Rose Tree" و « سجيناً سياسية » "On a Political Prisoner" ، أهمها بدون شك القصيدة الاولى ، اذ انها ليست اهم القصائد تعليقاً على الاحداث السياسية التي عاصرها الشاعر ،

« عيد الفصح ١٩١٦ »

لقيتهم في آخر النهار
مقبلين بوجوه مشرقة
من مكاتبهم القائمة

وسط بيوت ومادية بنيت في القرن الثامن عشر .

ومررت بهم مومناً بالتحية
وبكلمات تأدب لا معنى لها
او تباطات برهة وتفوهت
بكلمات تأدب لا معنى لها

(٣٢) اسم البناء « ثور باليلي » و « ثور » بالاييرلندية القديمة (لغة الجليك) معناها برج او قلعة و « باليلي »

اسم علم .

وقبل أن انتهى من ذلك كنت افكر
في قصة ساخرة أو حديث لاذع
لأسلتي رفيقا
في النادي ، عند المدفأة -
لأننا ، هم وأنا ، كنا على يقين
أننا نعيش في مكان يلبس الكل ثيبه أردية مرقعة ولكن الآن
تغير كل شيء تغيراً كلياً
لقد خرج الى الحياة جمال رهيب .

لقد امضت تلك المرأة (٣٣) أمامها
بحسن نية سادرة
وامضت لياليها في نقاش طال
حتى احتد منها الصوت .
وهل كان أعذب من صوتها .
وهي تمتطي صهوة الجياد في سباق الصيد
حينما كانت في ريعان الصبا والجمال ؟

أما هذا الرجل فقد كان يدير مدرسة
وامتطي صهوة الشعر ،
والآخر ، رفيقه ومعينه (٣٤)
فكان على وشك أن تكتمل مواهبه
وكان بإمكانه من أن ينال الشهرة في نهاية الأمر ،
إذ كان رقيق الطباع الى حد بعيد
والى حد بعيد كان صاحب فكر شجاع جذاب .
أما هذا الآخر (٣٥) كنت أتصوره سكيراً عابثاً فظ الطباع
ومع أنه بالغ في الاساءة الى اعز الناس الى قلبي
فها أنا أذكره في قصيدتي .
وها هو الآن قد تخلص من دوره في الملهاة العارضة
فقد تغير هو بدوره أيضاً
وتحول تحولاً كلياً .
لقد خرج الى الحياة جمال رهيب .

(٣٣) كولستاس (غوبووث) ماركفيتش .

(٣٤) باتريك بيرس (١٨٧٩ - ١٩١٦) احد قادة ثورة عام ١٩١٦ ومؤسس مدرسة سنت ادنا بدبلن .

(٣٥) توماس ماكثونه (١٨٧٨ - ١٩١٦) الشاعر والناقد الايرلندي واحد قادة ثورة عام ١٩١٦ .

القلوب التي تحيا لهدف واحد
عبر أيام الصيف والشتاء
انما تبدو وكأنها قد سحرت فانقلبت حجراً
يعوق انسياب الجدول الزاخر بالحياة .
فالحصان القادم على الطريق ،
والفارس الذي على ظهره ، كما هو الحال مع الطيور التي تحلق بين السحب المتقلبة -
كل هذا يتغير دقيقة فدقيقة :
فظل السحاب على صفحة الجدول
يتغير دقيقة فدقيقة -

وينزلق حافر الحصان عند حافة الجدول
فيغوص الحصان فيه نائراً المياه من حوله -
ويغوص دجاج الماء ذو الأرجل الطويلة
وينادي دجاج الماء ديوكها
وتحيا الحياة دقيقة فدقيقة :
والحجر باق ، باق وسط ذلك كله .

كل تضحية طويلة الأمد
تحيل القلب الى حجر .
فمتى ، يا ترى ، تكفي التضحية ؟
ان ذلك من شأن السماء
اما نحن فشأننا أن نهمس الاسم تلو الاسم
كما نهمس الام باسم ابنها
عندما يقلبه النوم
ويسيطر على اطراف جامحة النشاط .
وهل ذلك غير هبوط الليل ؟
كلا ، ليس هذا بالليل ، بل انه الموت .
فهل كان ذلك الموت موتاً لا ضرورة له ؟
فبعد كل ما قيل وبذل من جهد
قد توفي انجلترا بالوعد .
ولكننا نعرف ما كان يراودهم من الاحلام
وحسبنا انهم راوا الحلم وماتوا -
وماذا لو أن الحب العارم
اذلهم حتى اذاقهم الموت ؟

هذا قصيدى اسجل فيه ما يلي :

« ماكيدونه » و « ماكبريد » (٣٦)

و « كونولي (٣٧) وبيرس »

من الآن ومهما بقي الزمان

وحيث ترفع الراية الخضراء :

انهم تغيروا تغيراً كلياً -

فقد خرج الى الحياة جمال رهيب .

شعرية يوفق فيها الشاعر بين كل هذه الاضداد ويكون قد عبر في هذه القصيدة الواحدة عن حادثة خاصة تصبح مثلاً حياً لكل ما يماثلها من حوادث مرت بالانسانية عبر تاريخها الطويل . فلقد كان يعرف أن الموت شيء عادي لا يحمل معنى المأساة الخالدة الا اذا صاغه صياغة شعرية ليكون مادة للتأمل والتفكير أو اذا احواله رمزاً يمكن عن طريقه فهم المواقف الانسانية المختلفة يسهل له التعبير عنها تعبيراً دقيقاً .

وهكذا نجد أن بيتس هو الوحيد بين شعراء الانجليزية في القرن العشرين الذي استطاع أن يستوعب في شعره الحوادث السياسية المعقدة ليصوغها في قالب شعري دون أن تفقد أهميتها ودون أن يسلب الموضوع ناحيته الانسانية وجانبه النظري . فلو قارنا قصيدة بيتس « عيد الفصح ١٩١٦ » بغيرها من القصائد التي كتبها الشعراء الانجليز في فترة الحرب العالمية الاولى نجد أن أولئك الذين اتخذوا الخط الوطنى الصنف غلبت عليهم نغمة التطرف التي سيطرت على شعرهم فيبدون وكأنهم ضائعون في عالم من التجريديات والخطابة الجوفاء ، اما شعراء الميدان الذين انخرطوا في

وهكذا نرى أن بيتس وجد في « عيد الفصح ١٩١٦ » حلاً للمشكلة الفنية العويصة التي شغلت شعراء الانجليزية لمدة طويلة وهي كيفية ادخال القصيدة الى حيز العمومية لتصبح قصيدة شعبية دون أن تفقد في الوقت نفسه نقاوتها وطهارتها فتتلوث بالأفكار والعقائد الوقتية ، فالحادثة التي يتخذها بيتس موضوعاً للقصيدة لا يقوم بوصفها أو عرضها بل يعيد لنا صياغتها صياغة جديدة دون أن يكون هدفه التفتن بالبطولة أو أن يهاجم التهور ، فأشخاص القصيدة أموات جميعهم قد « تغيروا تغيراً كلياً » ليصبحوا ويتحولوا الى رموز خالدة تحيا في الأذهان . ففي هذه القصيدة لا تتدخل آراء بيتس فيما يقوله ولا تؤثر فيها مواقفه بل يتجرد من كل ذلك فيصبح صوته ذلك الصوت الأبدى في المآسى الاغريقية « صوت الكورس » فيلبس الشاعر قناعاً يفصل بينه وبين موضوعه فيصبح بوساطته حكماً عادلاً وراويةً منصفاً فيتأمل الحادثة الخاصة التي هو بصدد الحديث عنها فيتمكن من أن يميز بين عناصرها المضادة ويرى كيف تختلط المثالية بالتهور ، والبطولة بالفناء ، والموت بالجمال ، ومن كل هذا يخلق صورة

(٣٦) شون (اوجون) ماكبريد (١٨٦٥ - ١٩١٦) الذي تزوج مود جون واشترك في ثورة ١٩١٦ .

(٣٧) جيمس كونولي (١٨٧٠ - ١٩١٦) مؤسس نقابات العمال في ايرلندا ومؤسس الجيش الشعبي الايرلندي وقد نفقت سلطات الاحتلال البريطانية حكم الاعدام فيه وفي مواطنيه الذين يذكرونهم بيتس في القصيدة ما عدا كونستانس ماركفيتش التي سجنحت بسجن هالوى للنساء لكونها امرأة وحكم عليها بالسجن مدى الحياة .

أحد مهما كان الهدف المنشود . وربط بيتس بين العمل الوطني ومعاني الرجولة والبطولة والشهامة وأكد بعد أن درس تاريخ أيرلندا السياسي أن العمل البطولي (أو الوطني) إنما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالثقل والأخلاق واعتبر أسمى أنواع العمل الوطني ذلك العمل الذي لا يبغي أجراً والمجرد عن الأغراض السياسية الرخيصة . أما موقف بيتس كشاعر من السياسة فلم يترك لنا مجالاً للشك في أن الشعر لا يمكن أن يكون أداة تسخرها السياسة ، بل هو فوقها ، وهو فوق الدولة ، وفوق كل شيء . وقد آمن بأن الشاعر العظيم يستلهم كل شيء من تربة بلاده ، وعظمته تكون بمدى اتصاله بضجير قومه وبحياتهم وأساطيرهم وحكاياتهم ، وأن جل ما يمكن أن يطلب من مثل هذا الشاعر هو أن يكون أميناً مع نفسه صادقاً في شعره وأن يقدم لوطنه ما هو أقدر الناس على اتقانه حتى ولو عارض ذلك ما يعتقد الكل أنهم بحاجة إليه ، وقد وصف الوطني المخلص في إحدى مقالاته بقوله :

« في اعتقادي أن الوطني المخلص هو من كان مستعداً للتضحية بالكثير لكي يحفظ لامته ما هو أصلح الناس بحمايته من تراثها (٢٨) » .

كانت قصيدة « عيد الفصح ١٩١٦ » دليلاً جديداً على التطور الذي طرأ على شعر بيتس وعلى مدى ما حققه الشاعر لنفسه من كسب فني وكيف أصبح يتخذ المواقف المتأينة مادة لشعره . ولكن الديوان الذي حوى هذه القصيدة - « مايكل روبارتس والراقصة » - حوى أيضاً تلك القصيدة المربعة التي تحمل في طياتها الوعيد والنذير . لقد أعطاها عنواناً يناسب ما ذهب إليه من انذار العالم بكارثة محيقة إذ أسماها « العودة الثانية » . "The Second Coming" ، وأعلن فيها أن دورة الحضارة المسيحية (التي دامت ألفي عام)

الجيش وحاربوا على جبهة القتال فقد عبروا بكل أمانة عن مشاعرهم وعن اشمئزازهم من بشاعة الحرب إلا أن شعرهم يكاد أن يكون جزءاً لا يتجزأ من ذلك الدمار الذي تحدثوا عنه بحيث أنهم عجزوا عن أن يعيدوا صياغة ما مر بهم من تجارب وأحداث صياغة جديدة في بناء شعري متين ولم ينجحوا في خلق تلك الصورة الشعرية التي تجد قبولاً إنسانياً عاماً . أي أن شعراء الخط الوطني كانوا بعيدين عن « موضوعهم » بعد أن استحوطت معه عليهم الرؤيا الشعرية الكاملة ، بينما كان شعراء الميدان قريبين من « موضوعهم » قريباً استحوطت معه عليهم تلك الرؤيا أيضاً . فالمشكلة كانت في أن يتمكن الشاعر من أن يخلق لنفسه ذلك البعد اللازم بينه وبين « الموضوع » الذي هو بصده حتى يمكنه ذلك البعد من النظر إلى « موضوعه » نظرة شاملة ويمكنه ذلك بالتالي من أن يرى النواحي المؤلمة من حياة الواقع بنفس الحرية التي ينظر فيها إلى النواحي الجميلة والرائعة فيها . لقد أعطى بيتس لشخصيات القصيدة حقهم من البطولة وخلدهم في قصيدته إلا أنه أثار في آن معاً أسئلة عديدة عن معنى الحياة والموت والبطولة والفناء والحب الذي يتعدى الحدود فيحبل القلوب حجراً ولم يعطنا الجواب بل ترك لنا المجال لينشط الفكر فيجد كل منا الجواب المناسب لهذه الأسئلة التي طرحها .

وما دمننا قد اشرنا إلى أدب بيتس السياسي يجدر بنا أن نتوقف هنيهة لنلخص موقفه الوطني : وهنا يمكننا أن نقول أن بيتس كان وطنياً بكل معنى الكلمة ولكنه لم يكن سياسياً ، وقد عبر مراراً عن رأيه في أن العمل الوطني الناجح لا يكون قائماً إلا بوجود ثقافة وطنية وفكر وطني أصيل يكون مؤسساً تأسيساً قوياً على مجموعة من القيم الإنسانية العالية ومبادئ الأخلاق السامية التي لا يساوم فيها

جديدة تختلف عما الفناه . ولكنه يؤكد أن فترة انحلال المخروطين وزوال حضارة اوروبا قد بدأت بالفعل ، وهو في هذا يطبق مبادئه الفلسفية التي أشرنا إليها آنفاً وضمنها كتابه « الرؤيا » . وأهم ما تشير إليه هذه القصيدة هو أن يتس سبق معاصريه من شعراء الانجليز الذين لم يعبروا عن آرائهم الاجتماعية والسياسية الا في الثلاثينات :

قد قاربت نهايتها ، وأشار الى مولد حضارة جديدة، وبيت القصيد أن ما يندرننا به يتس في قصيدته هذه هو انعكاس الأوضاع ، ومولد الفوضى ، وحلول أحداث تحمل في ثناياها كل ما عارضه وقاومه طوال حياته .

وليس معنى هذا أنه كان يائساً ، اذ كان يؤمن أن المستقبل يحمل مولد حضارة انسانية

العودة الثانية

يدور ويدور في لولب يمتد ويتسع
فالبازي لا يقدر على سماع صوت مروضه
الاشياء جميعاً تمزقت ، والمحور لا يستطيع ان يتماسك
عمت الفوضى الكون بأسره
وقاضت موجة من دم قاتم ، وفي كل مكان
طرح في البحر شعائر البراءة ،
الخيرون فقدوا ايمانهم بالخير ، والأشرا
تفمرهم حمية متوهجة .

اكيد ان وحياً سوف يتكشف عما قريب
وعما قريب سوف يرجع المسيح ،
« رجعة المسيح ! » وما كادت تنطلق كلماتي
حتى اضطربت عيناى لصورة هائلة هبطت
من « الروح الكلي » ، وفي مكان ما من رمال الصحراء
تبدى شكل له جسد اسد ورأس بشر
يحدق تحديقاً فارغاً قاسياً قساوة الشمس
ويحرك ردفه الثقيلين بينما تحوم حوله

أشباح من طيور الصحراء الجارية الساخطة
وتهبط الظلمة ثانية غير اني أدركت الآن
أن عشرين قرناً من نوم حجري
أزعجها كابوس يطلع من ارجوحة المهد ،
فياله من وحش عنيف حانت ساعته أخيراً
يهدق نفسه دفعا الى بيت لحم ليولد مرة ثانية .

الرضا » . وتوضح الصورة عندما تلقى بنظرة سريعة على الشعر المكتوب باللغة الانجليزية منذ صدور « البرج » حتى الآن لنجد اثر يتس في عدد من الشعراء مثل ادith ستيويل (١٨٨٧ - ١٩٦٤) و سيسيل داي لويس (١٩٠٤ - ١٩٧٢) وريتشارد ابرهارد (المولود ١٩٠٤) وجورج باركر (المولود ١٩١٣) وفيرنون واتكينس (المولود ١٩٠٦) ونيودور روتيك (المولود ١٩٠٨) وفرنك برنس (المولود ١٩١٢) ولعل اهم اثر تركه يتس في شاعر من الشعراء كان في ديلن توماس (١٩١٤ - ١٩٥٣) الذي لولا اثر يتس عليه لما تمكن من كتابة ذلك الشعر العظيم الذي جعل توماس في الأربعينات يحتل المرتبة الاولى بين شعراء ذلك الوقت . ولم يخطيء ستيفن سيندر حينما وصف « البرج » بقوله : « لعله ديوان القرن الذي كان صاحب اكبر اثر على شعراء العصر » (٤٠) .

والديوان في لهجته وروحه وموسيقاه يسجل نصراً لبيتس على ظروف الحياة ، ويؤكد لنا نضجه الشخصي وعمق تفكيره ، ويوحى اليها بأن شاعرنا قد عرف سر الحياة وتذوق حلاوتها حتى انها باركت قلبه وشفتيه ، فانطلق كالبلبل الصداح يفرد متعبداً في محرابها ، يتفنى بجمالها ويمجد بهاءها . فهو الآن ، بعد ان احس بوطة الشيخوخة ، قبلها دون مضض ، وبدأ يفلسف معناها ويجد لها تحليلاً مقبولا ، ويذهب الى رفعها الى درجة سامية كما فعل في الايات الافتتاحية لقصيدته « الابحار الى بيزنطية » Sailing to Byzantium

ولم يكد عام ١٩٢٨ أن يحل حتى أصدر بيتس ديوانه « البرج » (The Tower) الذي بلغ فيه الدروة في فنه واحتل به مكانه الممتاز ليس بين شعراء انجلترا فحسب ، بل بين أئمة الشعراء الاوروبيين أيضاً . والديوان غني بالبيان ، مليء بالنغمات المتنوعة ، متعدد النواحي ، يتميز بسلاسة اللفظ وانطلاق التعبير ، عالج فيه بيتس قصائده وموضوعاته بروح درامية تجعل لكل منها حركة وحياة . وليس مما يقلل من قيمة هذه الروح تدخل الشاعر في بعض القصائد ليقدم لنا مغزى معيناً . وقد نجح بيتس كل النجاح في التوفيق بين رغبات القلب ومطالب العقل ، وسجل بهذا الديوان نصراً كبيراً للشعر الانجليزي فيما استحدثه من وسائل فنية لرفع شأن الشعر الغنائي بوجه عام . ومما لا ريب فيه انه خدم تطور القصيدة الفنية في الادب الانجليزي بشكل لا نجد له مثيلاً في عصرنا الحاضر وبصورة تضعه في ذلك الصف الخالد الذي يضم مارلو وشكسبير وملتون وشلي وغيرهم من عمالقة شعر الغناء .

اما اثر الديوان في معاصريه من الشعراء الانجليز فقد بدا واضحاً حال صدوره عام ١٩٢٨ . فسرعان ما ردد اودن نفمات بيتس وكلماته في ديوانه الصغير (٣٩) الذي يكاد أن يكون غير معروف والذي ظهر في السنة ذاتها ، فنجد مثلاً صدى أبيات بيتس - « لقد حان الوقت لاخط وصيتي : اختار رجالاً شرفاء - يرددها اودن في قصيدته التي يقول فيها : « اختار هذا البلد الهزيل لمدة سبعة أيام من

(٣٩) هذا الديوان القصير غير معروف لدى مؤرخي الادب الذين يؤكدون او أول مجموعة شعرية نشرها اودن كانت

عام ١٩٢٠ بعنوان : Poems (London, Faber)

(٤٠) من مقال لستيفن سنيدر منشور في العدد المئوي الخاص لجريدة :

Radio Times Hulton (June 1965)

الابحار الى بيزنطية

- ١ -

تلك بلد لا تصلح للمعجز . الفتيان والصبايا
 في أحضان بعضهم البعض ، طيور تملأ الأشجار
 هذه الأجيال التي تحتضر
 وشلالات من « السلمون » ، وبحر يعج بالأسماك ،
 أسماك وأجساد وأطياف تتفنن طوال الصيف
 بكل ما يلد ويولد ويموت .
 والكل تأسره تلك الموسيقى الحسية فيهمل
 عمارات العقل الذي لا يشيخ .

- ٢ -

ان رجلاً عُمِّرَ طويلاً لشيء تافه
 خرقة بالية تتأرجح على خشبة ، ما لم
 تصفق الروح بيديها وتغنن ثم يتعالى غناؤها
 لكل خرق في ردائها الدنيوى .
 وليست هناك مدرسة للفناء ولكن دراسة
 لصروح جلال تلك الروح :
 لذلك طوّقت في البحار وجئت
 المدينة المقدسة بيزنطية .

- ٣ -

أيها الحكماء الواقفون في نار الله المقدسة
 كصور من الفسيفساء الذهبية محفورة في جدار
 تعالوا من جوف تلك النار المقدسة ، ودوروا دوران المخروط
 وكونوا لروحي معلمي الفناء .
 التهموا قلبي المريض بالشهوة
 الموثق الى حيوان يحتضر
 لا يعرف ما هو ، واحملوني الى
 أبدية مصطنعة .

- ٤ -

حال خلاصى من عالم الطبيعة لن استعير
صورتى الجسدية من أي شيء طبيعي
بل صورة مما يصنع الصائغ الاغريقي
مطروقة بالذهب الخالص ومموهة بالذهب
حتى لا يغلب النعاس امبراطوراً يهوم ،
أو أحط على غصن ذهبي لاغنى
سادة وسيدات بيزنطية
ما مضى وما يمضي وما يجيء .

ونلاحظ هنا أيضاً كيف تطور استعمال الرمز
عنده وكيف أدخل الى رمزيته رموزاً جديدة .
فهو يستعمل في ديوانه هذا رموزه الخاصة
كالبرج والطيور والشجرة والراقصة والخزوط
وبيزنطية ، ويستعير عن « الميثولوجيا
القديمة » بميثولوجيا خاصة يبينها من عناصر
حياته ومن الشخصيات الانسانية التي الهبت
خياله وعواطفه ، ويعيد الشعر الى منبعه
الأصيل - عالم الأساطير . وبالرغم من كل هذا
تصبح رمزيته واضحة المعالم سهلة الفهم
والادراك مؤثرة أشد التأثير ، وتسهل لشعره
امكان بعث مختلف الخواطر ، وامكان تفهم
ذلك الشعر على مستويات عقلية خاصة ،
وتفتح لخبرتنا الفنية آفاقاً لا نهاية لها .

وقد حاول ليتس في ديوانه هذا ان يوفق
في شعره بين تلك الأضداد التي ازعجته ،
وسعى الى خلق التوازن التام بين عناصر
الحياة المضادة في فنه الشعري ، وعمل على
خلق روح النظام والأنسجام في شعره مسجلاً
بذلك نصره على الفوضى وعدم الانضباط
الذين وجدتهما في العالم المحيط به ، وذهب
الى القول بأنه لا يجوز لنا ان ننزل بالجسد
« الكدمات لترضى النفس » ، فقد تحدثت
اليه كل الأشياء مؤكدة له عن وحدتها

وهنا تصبح بيزنطية بالنسبة ليتس رمزا
لعالم العقل والروح وعالم الخلود الفني ازاء
عالم الحس ، والمادة ، والفناء ، وهي أيضاً
رمز « للسماء الافلاطونية » حيث العقل
الخالص وحيث تتلاشى الأضداد ويتحقق مبدأ
الانسجام والكمال . ولعل أقوى عامل جعله
يختار بيزنطية رمزا لهذا العالم الذى كان يأمل
أن يصل اليه بفنه وشعره هو أنها مثلت له
أقصى ما بلغته الحضارة الانسانية في عصرنا
حيث اختلط الدين والجمال والحياة بشكل
خلد انصاب الفن التي خلقتها تلك الحضارة ،
وانها وقعت في تاريخ نظامه الكوني في منتصف
الآلفي عام وعند نقطة التقاء المخروطين .

ونلاحظ في هذا الديوان كيف أصبحت حياة
الشاعر وشخصيته محورا للتجارب التي يعبر
عنها في شعره ، وكيف انه أصبح جزءاً لا يتجزأ
من كيانه الشعري ، بل جزءاً لا يتجزأ من
العالم المحيط به بكل ما فيه . فنجد مثلاً
كيف تختلط السيرة الذاتية والقضايا والأفكار
السياسية والاجتماعية بعضها ببعض في
مقطوعاته الشعرية ، وخاصة في « تأملات إبان
الحرب الأهلية » « Meditations in Time of
Civil War » ، وفي قصيدته « ألف وتسعمائة
وتسعة عشر » التي سبقت الإشارة إليها .

العضوية ، وآمن بأن هناك علاقة وثيقة بين الجسد والروح وأن الكيان الانساني متصل العناصر ، ولا يمكن تفريق عنصر الروح عن الجسد في هذه الحياة دون ان نقضي على احدهما ودون ان نقضي على ذلك التوافق الكامل أو الانسجام الشامل للكيان الانساني .

واطلق بيتس على ديوانه التالي الذي صدر عام ١٩٣٣ اسم « السلم اللولبي وقصائد اخرى » (The Winding Stair and Other Poems) إلا انه اختلف عن « البرج » في انه تنقصه « الوحدة الموضوعية » ، وأن ما احتواه من درر الشعر لا تسطع بنفس البهاء الذي سطعت به قصائد ديوانه السابق . وهذا لا يعني أبداً أن شعر بيتس في هذا الديوان لم يكن في نفس مستوى شعره السابق ، وإنما اختلفت طريقته في الأداء وفي معالجة موضوعاته الشعرية ، فأصبحت أكثر تعقيداً الى حد ما ، وأن لم تقلل من عبقريته الشعرية .

وينقسم ديوانه « السلم اللولبي وقصائد اخرى » الى قسمين رئيسيين . يضم الأول منهما القصائد الافتتاحية التي تنسج على منوال الديوان السابق ، فنجدته مثلاً في قصيدته « محاوره بين الذات والنفس » "A Dialogue of Self and Soul" يردد اذعانه التصوفي الذي لمسناه من قبل . أما القسم الثاني للديوان فتملاه المواقف النفسية المعقدة والتجارب الشخصية المضة التي تكاد أن تحل محل الرصانة ومحاولة التوفيق الكامل بين جميع عناصر الخلق الشعري .

ويضم هذا الديوان مجموعة اخرى من القصائد بعنوان « امرأة في شبابها وشيخوختها » "A Woman Young and Old" كان بيتس قد كتبها في وقت سبق تاريخ نشره ديوانه « البرج » ، ولكنه احجم في بادئ الامر عن نشرها نتيجة للصراحة الباهرة التي عالج بها الاحاسيس والعواطف والحب الجنسي بوجه

عام . وقد بلغ بيتس في اسلوبه الذي اعتمد فيه على لغة الحديث العادي غاية الابداع في هذه القصائد ، فخرجت عارية من كل تنميق او حذقة . ولكن بالرغم مما تحلت به من جمال وقوة في الاداء والتعبير وما تمتعت به من طعم شعري خاص ، فانها خلو من تلك الجلالة والنفمة الجبارة التي لمسناها في ديوانه « البرج » ، بل هي أقرب ما تكون الى قصائده بعنوان « كلمات الموسيقى » "Words for Music" Perhaps التي كتبها بعد ابلاله من مرضه الطويل عام ١٩٢٩ ، حيث نجد النفمة الواقعية وخيبة الامل واليأس التي ميزت شعر الفزل عند شعراء الانجليز في ذلك الحين ، وان كانت الاسباب التي جعلت بيتس يعبر عن يأسه وخيبة أمله هنا مختلفة اختلافاً جوهرياً عن اسباب هؤلاء .

وحاول بيتس في ختام حياته أن يكتب عدداً من الأناشيد السياسية . وقد كانت محاولته هذه تشبه الى حد ما محاولة « اودن » بعث القصة الشعرية أو الاغنية الروائية من جديد . ولكن تلك الأناشيد السياسية التي كتبها بيتس لا تصل في جودتها وبنائها الفني الى مستوى قصائده الاخرى ، وخاصة تلك التي ضمنها ديوانه الاخير الذي أسماه « القصائد الأخيرة » (Last Poems) (١٩٣٩) حيث نجد أروع قصائد بيتس الفلسفية وأعمقها ، مثل « المخروطات » "The Gyres" و « التماثيل » "The Statues" و « الرجل والصدى » "The Mand and the Echo" كما نجد شعراً من ارق ما كتب في الفزل والصدقة ، مثل « الى دوروثي ولزلي » "To Dorothy Wellesly" و « عودة الى زيارة قاعة البلدية » "The Municipal Gallery Revisited" و « صوت كلب الصيد » "Hound Voice" .

وفي قصيدته « الشجيرات الثلاث » "The Three Bushes" والقصائد المتصلة بها يعود الى المجاهرة من جديد وبصورة عنيفة

ولكنه يعبر عنه الآن في شعره تعبيراً فنياً ممتازاً - عنصر السرور أو البهجة الذي يمكن أن نكتشفه في أفجع المآسي الإنسانية . وقد أبى بيتس إلا أن يجعل الإنسان في كل ما يقوم به من نشاط صاحب الكلمة الأخيرة بالرغم من الظروف التي قد تنهي حياته على هذه الأرض . فهو لم يرهب في يوم من الأيام المنيّة ، بل اعتبر الموت مرحلة من مراحل الحياة ، أو كما قال عنه في عام ١٩٣٩ « الانتقال من غرفة الى أخرى » . وهو يذهب الى أن عظمة الإنسان تتلخص في تمكنه من أن « يكون أميناً مع نفسه » وأن يصل « بجوهر البطولة » الكامن في نفسه الى الذروة وذلك بأن يحقق أعلى المثل الإنسانية كالشجاعة والتسامح والعدالة والكرم في أدق المواقف وأخطرها دون أن يبالي بالنتائج . وعندما يحقق الإنسان هذا فقد انتصر على كافة الصعاب وارتفع الى مصاف الأبطال الخالدين ووجد في انتصاره الجديد ذلك « السرور الجوهري » الخالد . وقد اعتبر بيتس عنصر السرور أو البهجة هذا هو القوة الداعمة التي على الإنسان أن يتحلى بها ، وأعطانا المثل الذي علينا أن تحتذيه في حياتنا وما يتخللها من مآس .

إن الشعر الانجليزي مدين لبيتس بأشياء كثيرة فقد نفخ فيه روحاً جديدة ، وإبتكر فيه أسلوباً فريداً اتسم بالعمق والأصالة والرصانة ، وأعاد اليه ذلك التقليد الخالد الذي عرفناه في الأدب الملحمي فحدد معاني البطولة والحب والموت . ولكنه قبل كل شيء مثل في حياته وفنه مبادئ الشعر الخالدة فلم يمنح ولاءه لغير الشعر ولم يعرف غيره ملهما يقوده . فتصرف في كل ما مرّ به من تجارب واحداث تصرف الشاعر العظيم ، وصهر كل شيء احاط به واثّر على عقله في بوتقة واحدة فاحتوى عالم الشعر عنده الحياة بكل معانيها وانتصر بشعره على الفناء والموت والشيخوخة والالام والأسى ، وكان انتصاره هذا انتصاراً للشعر في كل زمان ومكان وتأكيداً لنا بأنه مهما ألمّ بالشعر من محن فانه في النهاية سيد

بأدق المسائل الجنسية . أما قصيدته « هروب حيوانات السيرك » "The Circu. Animals Deserption" وقصيدته « حجر اللازورد » "Lapis Lazuli" فتبينان بوضوح افق بيتس الروحي والفني في ختام حياته . فهو يتناول في القصيدة الاولى تاريخ بعض أعماله الأدبية ، ويبين كيف أن الكتابة الأدبية أخذت بكامل لبه ، ويشير الى عدد من الصور الفنية التي كانت بمثابة السلم الذي ارتقى به الى سماء الخيال . ولكنه يعود فيقرر انه يحس الآن بوطأة الشيخوخة عليه وواقعيتها ، وهكذا ولت تلك الصور هاربة وكأنها حيوانات السيرك قد هجرت ملعبها . والآن وقد ارتقى سلمه الى النجوم ، عليه أن يعود فيلقي بنفسه الى حيث تبدأ قاعدة السلم في خضم الحقيقة العارية ، حقيقة القلب وحقيقة الحياة ، وكأنه يقول : ليس العار في أن تجد الشيخوخة طريقها الى الشاعر أو الانسان ، بل العار في أن يفقد الشاعر أو الانسان ايمانه بالحياة . ومهما يكن الثمن الذي يدفعه الانسان في طريقه الى الشيخوخة فان قبوله تحدي الحياة وتغلبه على عقبات ذلك التحدي وصعابه ثم انتصاره عليها بأن يتمكن من أن يفنى من جديد أي يخلق الشعر من مادة الحياة ببرقها وظلامها ، في هذا كله معنى جديد لهذا المخلوق الفذ العجيب - الانسان . والقصيدة مؤثرة الى ابعد الحدود . وهي اذ تؤكد واقعية نظرة الشاعر الى الحياة ، الا انها لا تثير في نفوسنا الاحساس بالشفقة عليه بل تثير امجابنا البالغ بشجاعته في قبوله تحدي الحياة وقبوله مواجهتها وتمكنه من ترجمة تجارية فيها في كل لحظة من اللحظات الى أسمى معاني الفن والشعر . ولا غرابة في هذه الشجاعة الأدبية الخارقة التي يكشف عنها بيتس ، فقد كانت هذه صفة من أعظم الصفات التي تحلى بها . أما في قصيدته « حجر اللازورد » ، فيوسع معنى الحياة بأن يضيف الى ترجمته لعناصرها المثيرة عنصراً جديداً ضمنه كعنصر فني في مسرحياته الشعرية وتحدث عنه في نشره ،

فصيح غاية في الشاعرية . فقد تمكن ييتس - كما ذكر اودن (٤٢) - من تحويل القصيدة العادية او قصائد المناسبات الى شعر تأملي له اهميته على المستوى الشخصي البحت للشاعر ، وعلى المستوى العام الذى يجد قبولاً انسانياً شاملاً . أما في شعره المسرحي فقد فتح آفاقاً جديدة أمام المسرح الشعري فيؤكد لنا اريك بنتلي أن ييتس « أهم شاعر مسرحي في الأدب الانجليزي لعدة قرون خلت » (٤٢) فقد أدخل الى المسرح الحديث بصيرة الشاعر وخياله الواسع وافقه العظيم ، فاضاءه بلهيب روحه الشعرية ، وخلق مدرسة ربّت جيلاً خالداً من اهل الفن وكتاب المسرح . وعلق جون كرو رانسوم على موهبة ييتس الشعرية بقوله « لقد كان يملك بالفطرة أرهف موهبة شعرية في عصرنا ، كما كان لديه ذلك الانضباط التقنى الذى يعد من أدق وسائل التعبير في تاريخ الشعر الانجليزي لدى الشاعر في اسمى معانيه » (٤٤) .

لقد كانت حياة ييتس هي شعره ، وكان شعره هو نمط حياته ولعل ذلك ما حدا باليوت ذلك الشاعر العظيم الآخر الذى عاصره أن يصف وليم بظلم ييتس بأنه « أعظم شاعر في عصرنا » (٤٥) .

المواقف جميعها وهو خالق كل معنى للوطنية والشهامة والعدالة والانسانية والحرية ، لا يخضع لسلطان أحد بل يخضع لسلطانه كل شيء ، فإذا جاءت الساعة الفاصلة « وانهار كل شيء ، وكان الدمار ، يصدق الشعر جدلاً (٤١) انشودة الحياة والبقاء » .

ويتفق النقاد في القول أن رجوع الشعر الانجليزي الى أوزان الشعر الأصلية بعد انصرافه مدة من الزمن الى « الشعر الحر » free verse كان الى حد بعيد نتيجة للأثر الذى خلفه ييتس على الشعر الحديث . لقد كتب كل من باوند ولورنس شعراً حراً عظيماً قراه ييتس وأعجب به الا أنه لم يتفق وطبعه الشعرى فاجبر نفسه على تقبّل الاوزان التقليدية التى تطورت مع تطور اللغة لأنه أراد للمواضيع العاطفية التى كان يطرقها بناءً لغوياً عاطفياً ايضاً . وهكذا أدخل الى الأوزان الشعرية قوة جديدة ، فأحكم البناء الشعرى ، وعدد في اشكاله ، وجعل تلك الأوزان طوع بنانه سهلة التناول والمعالجة ، اكان الشعر الذى كان يكتبه غنائياً او وجدانياً او تأملياً . أما أثره على اللغة الشعرية فكان مماثلاً لذلك فقد برهن لنا أن اللغة العامية بإمكانها أن تكون أداة شعرية من الطراز الاول اذا ما كانت في يد شاعر عظيم يحول كل ما يلمسه الى تعبير

(٤١) الكلمات مأخوذة من مسرحية « عتبة الملك » The King's Threshold المنشورة عام ١٩٠٤ والموجودة في المجموعة المسرحية :

The Collected Plays of W. B. Yeats (London, Macmillan, 1966), p. 114.

(٤٢) W. H. Auden, "Yeats as an Example," The Kenyon Review, X, 2 (spring, 1958), p. 194.

(٤٣) Eric Bently, "Yeats as a Playright," The Kenyon Review, X, 2 (spring, 1948), p. 197.

(٤٤) J. C. Ransom, "Yeats and His Symbols," The Kenyon Review, I, 3 (summer, 1939), p. 309.

(٤٥) راجع مقال ت . س . اليوت المشار اليه في الحاشية رقم ١٥ .

عرض الكتب

Key Concepts in Political Science

BUREAUCRACY

by Martin Albrow

البيروقراطية

تأليف : مارتن ألبرو
عرض وتحليل : الدكتور محمد علي محمد

مقدمة :

الآخري مثل : المساواة ، والديكتاتورية ، والقوة ، والصفوة . وتكتسب هذه المصطلحات معاني خاصة عند المتخصصين في العلوم السياسية بالجامعات ، ومن هنا نشأ الحاجة باستمرار إلى تناول وتوضيح ومعالجة هذه المفاهيم الرئيسية في مؤلفات مختصرة ، بحيث يحقق ذلك غرضين : الأول أنها تقدم للباحث المتخصص في مجال علم السياسة فهماً واضحاً ومحددًا للقضايا المحورية في هذا العلم ، ودون حاجة إلى الإغراق في كثير من التفاصيل والمعلومات الجزئية ، والثاني أنها تتيح الفرصة للقارئ المهتم ، غير المتخصص ، لكي يتعرف بطريقة منظمة على دلالات المفاهيم الشائعة .

مؤلف هذا الكتاب هو مارتن ألبرو Martin Albrow الذي يشغل الآن منصب محاضر أول لعلم الاجتماع في كلية جنوب ويلز الجامعية ، وقد درس ألبرو التاريخ بجامعة كامبردج ، وتلقى تدريبه في علم الاجتماع بمدرسة الاقتصاد بلندن . وقد أصدر ألبرو مؤلفه هذا ضمن السلسلة التي تتناول بالعرض والتحليل المفاهيم الرئيسية في العلوم السياسية ، باعتبار أن هذه المفاهيم جزء من لغة الحياة اليومية ، فنحن على سبيل المثال ندين البيروقراطية ، ونمتدح الديمقراطية ، كما يشيع استخدام كثير من المصطلحات السياسية

الصغير ، وينقسم الى ستة اجزاء بالاضافة الى المقدمة والخاتمة ، وقد انتظمت فصوله في وحدة منطقية واضحة ، اذ يتناول الفصل الاول نشأة المصطلح ، ويعالج الفصل الثاني الصياغات الكلاسيكية وبخاصة أعمال موسكا، وميشيلز ، وقير ، وينصب الفصل الثالث على تحليل الانتقادات التي وجهت الى صياغات ماكس فيبر ، أما الفصل الرابع فانه يناقش العلاقة بين البيروقراطية والايديولوجية من خلال كتابات الماركسيين والفاشستيين ، ويعرض الفصل الخامس لسبعة مفاهيم حديثة عن البيروقراطية ، أما الفصل السادس والأخير فهو يعالج البيروقراطية والديمقراطية .

اولا : نشأة المصطلح والصياغات الكلاسيكية :

يتناول المؤلف تحليل مصطلح البيروقراطية من حيث اصوله ، ومصادر نشأته ، فيذهب الى أن هناك أفكاراً عديدة تجمعت تحت عنوان البيروقراطية ، وذلك منذ ان كتب الفيلسوف الفرنسي البارون دي جريم Baron de Grimm عام ١٧٦٤ يصف النظام المتبع في الحكومة الفرنسية، وكذلك فعل دي جورني M. de Gournay حينما حلل العلاقة بين المصالح العامة ، وبين ظهور التنظيم البيروقراطي الاداري في الحكومة . وربما أمكننا تتبع اصول المصطلح الى تاريخ بعيد ، اذ ان فكرة الكفاءة الادارية لا ترتبط على الاطلاق بالعالم الغربي الحديث ، فمنذ عام ١٦٥ ق.م كان يتم اختيار الموظفين في الصين على أساس الاختبار ، وكانت الادارة هناك تستند الى الاقدمية ، والانجاز ، والاحصاءات الادارية ، والسجلات المكتوبة المنظمة .

ومع ذلك ، فان المصطلح اكتسب معاني محددة في قواميس اللغة منذ عام ١٧٩٨ ، فقد عرفه قاموس الاكاديمية الفرنسية بأنه « القوة ، والنفوذ اللذان يمارسهما رؤساء

وترجع اهمية هذه المؤلفات ايضاً الى المنهج التميز الذي تسير عليه في المعالجة ، فهي تبدأ - عادة - بفحص تاريخ المصطلح ، وتتبع تطوره ، وظروف نشأته ، وخلفياته الاجتماعية والسياسية ، ثم تتجه بعد ذلك الى تحليل استخداماته ، والمعاني والدلالات المختلفة التي اعطيت لهذا المصطلح خلال تطوره التاريخي ، بعد استعراض التراث المتعلق به مباشرة ، او المتداخل معه ، وهذه الطريقة في المعالجة تجعل القارئ يستشعر انه استطاع بالفعل أن يقف على احدى الأدوات التصويرية المستخدمة في التحليل السياسي ، ولهذا فان العرض غالباً ما يحقق متطلبات البساطة ، والشمول ، والعمق في الوقت ذاته . وقد استطاع البرو في مؤلفه : البيروقراطية ، أن يواجه كل هذه المتطلبات بكفاءة نادرة، فالكتاب يعتبر واحداً من الكتب القليلة التي تنفرد بالتحليل المستفيض لفهوم البيروقراطية وكافة المفاهيم والمصطلحات الاخرى المرتبطة به ، محاولاً تفسير تطورها وصراعاتها ، لكي يمكن القارئ من معرفة مضامينها . وقد عنى المؤلف من أجل تحقيق هذا الهدف بتحليل الإنكار السائدة في القرن العشرين عن البيروقراطية ، كي يصل في النهاية الى تفسير جديد لنظرية ماكس فيبر . كما لخص التراث المعاصر في الميادين الاخرى الوثيقة الصلة بموضوع الكتاب ، ومن ثم أصبح مؤلفه ضرورياً لا بالنسبة لعلماء السياسة وحسب ، بل وايضاً للمتخصصين في علم الاجتماع ، والمؤرخين ، وعلماء الادارة ، بل انه يكاد يطرح موضوعات تهم كل انسان مثقف في عصرنا الحاضر . هذا فضلاً عن أن الاستاذ البرو قد وضع مفهوم البيروقراطية في السياق الثقافي والايديولوجي الأشمل ، مما اكسب الكتاب طابعاً خاصاً ، واضفى على تحليلاته عمقاً واضحاً ، تكاد تفتقر اليه معظم المؤلفات المدرسية عن البيروقراطية والتنظيم .

يقع الكتاب في ١٥٧ صفحة من القطع

أفكار القرن التاسع عشر ، فقد ظهر مؤلفه الهام : **مبادئ علم السياسة** عام ١٨٩٥ ، وكانت نقطة انطلاقه هي نقد التصنيف الكلاسيكي للحكومات ، واتجه موسكا صوب المنظور التاريخي المقارن الواسع النطاق ، الذي ميز أعمال كونت وسبنسر ، والتي وجد أنها تستحق التحليل والاهتمام أكثر من غيرها . ومن الجدير بالذكر أن مضمون أعمال موسكا ليس جديداً ، وإنما محاولته التوفيق بين الاتجاهات المختلفة هي التي تجعل من الضروري معالجة كتاباته منفصلة عن تلك الأعمال التي ظهرت في القرن التاسع عشر . ان التصنيف الذي عاش منذ أرسطو حتى الآن للحكومات ، يعتمد في رأى موسكا على ملاحظات وقتية لتطور « الكائن العضوى السياسى » ، ولا يستوعب فقط سوى الجوانب الرسمية ، ومن ثم فهو يفتقر الى ادراك الفروق الواقعية الحقيقية بين الحكومات ، ولقد وجد موسكا أنه يجب بدلا من ذلك صياغة تصنيف جديد ينطلق من مفهوم « القوة » ، فنحن نجد دائما طبقة حاكمة تمارس القوة والسلطة ، وتخضع لها جماهير الشعب المجردة من المشاركة في العملية السياسية . ولهذا قرر موسكا في مؤلفه : **الطبقة الحاكمة** أن يقسم الحكومات الى نموذجين : اقطاعى ، وبيروقراطى . وفي الدولة الاقطاعية نلاحظ أن الطبقة الحاكمة بسيطة البناء ، اذ يستطيع أى عضو فيها أن يمارس السلطة بصورة شخصية ومباشرة في المجالات الاقتصادية ، والسياسية ، والعسكرية ، والقضائية . أما في الدولة البيروقراطية فان هذه الوظائف تنفصل الى حد بعيد ، وتصبح نشاطات متخصصة تقوم بها أقسام معينة . في الطبقة الحاكمة ، ومن بين هذه الأقسام هناك جماعة تمنح الدولة البيروقراطية اسمها ، وهي فئة الموظفين الذين يتقاضون أجورهم من الثروة القومية ، ويتحكمون في استقلالها بوساطة البيروقراطية . **والواقع أن ههنا الصياغة التي يقدمها موسكا تكشف لنا عن**

الحكومة وموظفو الهيئات الحكومية » . وفي عام ١٨١٣ عرّف القاموس الألماني في طبعته الجديدة البيروقراطية بأنها : « السلطة والقوة التي تمنح للأقسام الحكومية وفروعها ، وتمارسها على المواطنين » . ومنذ ان تحددت البيروقراطية على هذا النحو ، ظهرت استخدامات مختلفة للمصطلح في أوائل القرن التاسع عشر ، وبخاصة بين الادباء الذين أفلحوا في وصف وتشخيص النظام الإدارى القائم ، حتى أننا نجد لولابلاى في فرنساجينا يحاول فحص المصطلح عام ١٨٦٤ يشيد بأهمية المعالجات الأدبية له . على أن أهم ما تضمنته هذه الكتابات المبكرة هو أنها تشترك في ادراك مفهوم البيروقراطية من منظور خاص ، فهي لم تقصر استخدام المصطلح على الإشارة الى شكل معين من أشكال التنظيم الحكومى ، ولكنها ربطت هذا الشكل للحكومة ، بظهور عنصر جديد في نسق التدرج الاجتماعى . **وربما يمكننا أن نميز خلال القرن التاسع عشر ثلاثة مفاهيم أساسية تبلورت حول مصطلح البيروقراطية :** فهناك دارسون من أمثال دى جورنى ومل اعتبروا البيروقراطية هي الشكل الأساسى للحكومة ، يجب أن يقارن بالأشكال الأخرى مثل : الديمقراطية ، والارستقراطية ، على حين ركز علماء الإدارة في ألمانيا على النظم والترتيبات الإدارية التي ظهرت في المجتمع الألماني خلال القرن التاسع عشر ، أما التصور الثالث فانه ينطلق أساساً من التعارضات والتناقضات التي ينطوى عليها النظام الحكومى .

ولكن رغم أهمية كتابات القرن التاسع عشر في هذا الموضوع فان الثلاثة الكبار : موسكا ، وميشيلز ، وفيبر حاولوا تعديل نظرية البيروقراطية ، والابتعاد بها عن أصولها ومصادرها الأولى .

والواقع أن التاريخ للكتابات العلمية حول البيروقراطية يبدأ منذ ظهور أعمال موسكا ، وميشيلز ، وفيبر . أما الأول فهو ينتمى الى

اهتمامه بعنصرين أساسيين هما : فكرة الأقلية الحاكمة ، ثم الإداريين الذين يتولون ممارسة القوة . ولم يجد موسكا بعد ذلك ضرورة لتعريف البيروقراطية ، فهي لا تزيد عن كونها نظاماً معقداً يضم عدداً من الموظفين العموميين . ولكنه حينما كتب عن الدولة البيروقراطية أشار الى التخصص والمركزية باعتبارهما خاصيتين أساسيتين لها . وهكذا وضع موسكا مصطلح البيروقراطية في سياق جديد ، هو سياق الاطارات الاجتماعية الواسعة النطاق ، التي ظهرت عند رواد علم الاجتماع من أمثال كونت وسبنسر ، الا انه لم يستطع أن يتقدم بالتحليل أكثر من ذلك .

ولقد انطلق روبرت ميشيلز في مؤلفه : **الأحزاب السياسية** (١٩١١) من تحليل موسكا للطبقة الحاكمة ، واتفق معه في أن البيروقراطية ضرورة ملحة في الدولة الحديثة ، لكننا لا يجب أن نقصر دراستنا على الدولة التي اعتبرها موسكا شيئاً قائماً بذاته ، وذلك حتى نتمكن من اكتشاف أسباب ازدهار البيروقراطية . واعتمد ميشيلز على معلومات تاريخية مقارنة عن الأحزاب السياسية ، واستطاع أن يكشف عن مدى حاجة هذه الأحزاب الى موظفين إداريين للقيام بالأعمال والهوام المختلفة ، ثم لا يلبث هؤلاء الموظفون أن يتحولوا الى متخصصين في مختلف قطاعات التنظيم : أما القادة بدورهم ، فإنهم يحتاجون الى مهارات وتدريبات لكي يستطيعوا إدارة هذا التسلسل الرئاسي ، ومن ثم يصبحون قادة متخصصين ، ولكنهم ينفصلون عن عضوية التنظيم العامة ، نتيجة للخلفية الثقافية والاجتماعية الخاصة بهم .

ولكن ميشيلز حاول بعد ذلك أن يفسر البيروقراطية تفسيراً حتمياً ، على اعتبار أن كل من ينظر الى التنظيم يرى بالضرورة الأوليغارشية (حكم الأقلية) ، ومعنى ذلك أنه أكد القانون الحديدي للأوليغارشية ، ذلك أن

جميع التنظيمات الكبرى الحديثة ، تنقسم الى أقلية تشغل أوضاع الرئاسة والتوجيه ، وأغلبية تخضع لحكم هذه الأقلية . ودلل ميشيلز على صدق قانونه هذا بعد دراسة قام بها للبناء الداخلي للحزب الاشتراكي الألماني ، الذي يفترض أن يكون تنظيمه قائماً على أسس ديمقراطية أكثر من أي تنظيم آخر .

ومع ذلك كله ، فإن هناك بساطة واضحة في تصور كل من موسكا وميشيلز لمفهوم البيروقراطية على أنها هيئة الموظفين العموميين . لكنهما بالرغم من ذلك قدما صياغات ساعدت على تطوير التحليل السوسيولوجي للقوة من منظور شامل ، أما التقدم بدراسة البيروقراطية في حد ذاتها ، وتنمية المنظور السوسيولوجي ، والاهتمام بفحص مضمون المصطلح ، وتبيين خصائصه وعناصره المختلفة ، فقد ظهرت بوضوح في أعمال ماكس فيبر ، ومن ثم فإن كتاباته تفوق في أهميتها - فيما يرى مؤلف هذا الكتاب - كافة الأعمال والكتابات الأخرى التي ناقشناها فيما سبق . ولقد عالج فيبر البيروقراطية في معظم مؤلفاته ومقالاته وبخاصة مؤلفه الضخم : **الاقتصاد والمجتمع** ، وأكد بشكل يفوق غيره من الآباء المؤسسين لعلم الاجتماع الحديث ، أهمية صياغة مفاهيم واضحة ومتكاملة ، ويعد ما كتبه عن البيروقراطية جهداً صادقاً على طريق تحديد مفاهيم العلوم الاجتماعية .

ولا شك أن معالجة نظرية فيبر للبيروقراطية تبدأ من محاولته الأولى في مؤلفه المشار اليه آنفاً ، لتحديد مفاهيم علم الاجتماع ، اذ يشير الى مفهوم التنظيم ، ذلك الذي يعبر عن انتظام العلاقات الاجتماعية ، ووجود قائد تسانده هيئة إدارية لتحقيق أهداف التنظيم ، وينبع ذلك بالطبع عن الحقيقة التي مؤداها : أن السلوك الإنساني موجه نحو مجموعة قواعد ، وهي حقيقة ذات مغزى خاص

صاغ مجموعة قضايا تكشف عن طبيعة بناء
انساق السلطة القانونية ، معتمداً في ذلك على
تحليله لمكونات الاعتقاد في شرعية السلطة ، ثم
حدد في ضوء ذلك كله الخصائص المميزة
للبيروقراطية في صورتها العقلية الخالصة ،
بحيث تتضمن ما يلي : ١ - توزيع الواجبات
الرسمية على أعضاء التنظيم ، ٢ - تدرجاً أو
تسلسلاً رئاسياً واضحاً للوظائف ،
٣ - تخصص الوظائف بصورة محددة ،
٤ - التحاق الموظفين بالبيروقراطية على أساس
التعاقد ، ٥ - اعتماد التعيين على المهارات
الفنية والتعليم الرسمي ، ٦ - حصول الموظف
على مرتب منتظم ، يتحدد على أساس الوضع
في التسلسل الرئاسي ، ٧ - الوظيفة التي
يشغلها الفرد هي المهنة الرئيسية له ، ٨ - هناك
خط مهني أو مستقبل مهني محدد ، كما تعتمد
الترقية على الأقدمية أو الانجاز ، أو الأحكام
التي يحددها الرؤساء ، ٩ - لا يمتلك الموظف
المنصب الرسمي ، أو متعلقات التنظيم ،
١٠ - يخضع سلوك الموظف لنظام محدد
للمراقبة والضبط ، ١١ - تعتمد الإدارة على
الوثائق المدونة ، ومن مجموع المستندات
الكتوبة ، وتنظيم الوظائف الرسمية ، يتكون
ما يعرف « بالكتب كشخص معنوي » وهو
محور العمل في التنظيم الحديث .

ويعتقد فيبر أن العناصر السابقة تشكل
مكونات النموذج المثالي أو الخالص
للبيروقراطية ، كما أن التكامل والاتساق بين
هذه القومات هو المحك الذي نحتكم اليه في
قياس مدى اسهام البيروقراطية في
تحقيق الكفاءة الإدارية ، ويذهب الى أن
البيروقراطية العقلية تزداد في أهميتها
باستمرار ، وهي التنظيم القادر على تحقيق
أعلى مستويات الكفاءة في الأداء ، وذلك نظراً
لما يتميز به من قدرة على ممارسة الضبط
المستند الى المعرفة ، والنظام ، والاستمرار ،
والوضوح ، والاستقرار ، وهي خصائص
جعلته من الناحية الفنية يحقق تفوقاً عالياً
سواء بالنسبة للذين يقبضون على مقاليد

بالنسبة للتحليل السوسيولوجي . فكان وجود
القواعد المحددة يُعتبر خاصية ضرورية لكل
تنظيم ، وبدون هذه القواعد لا نستطيع أن
نحدد ما يدخل ضمن مقولة السلوك التنظيمي ،
وما يعد خارجاً عن هذه المقولة . وقد اطلق
فيبر على قواعد التنظيم هذه مصطلح **النظام
الإداري** ، أما الهيئة الإدارية فهي تخضع لهذه
القواعد ، كما أن عليها أيضاً أن تراقب خضوع
بقية الأعضاء لها . وأهم مظهر للنظام الإداري
هو تحديد صاحب الحق في اعطاء الأوامر ، أي
أن الإدارة والسلطة مرتبطان ببعضهما
بالضرورة . ويناقش فيبر بعد ذلك مفهوم
القوة ، والقوة في رأيه هي قدرة شخص معين
على فرض إرادته على سلوك الأشخاص
الآخرين دون مقاومة ، لكن القوة بهذا المعنى
العام تكاد تشمل مجالات لا حصر لها ومن ثم
فإننا يجب أن نحصر اهتمامنا بنموذج معين
للقوة ، هو ذلك الذي نطلق عليه مصطلح
السلطة ، حينما يمثل الأفراد للأوامر
الصادرة من الرؤساء ، ويعتقدون أن ذلك
واجب مفروض عليهم . وهكذا ادخل فيبر
مسألة الاعتقاد في شرعية القوة أو السلطة ،
وحدد ثلاثة نماذج للاعتقاد في شرعية القوة :
الأول هو السلطة الكاريزمية Charismatic
التي تقوم على الولاء المطلق الراجع الى خاصية
خارقة للعادة عند القائد ، **والثاني** هو السلطة
التقليدية وهي تستمد شرعيتها من الاعتقاد في
قدسية العادات والتقاليد والأعراف السائدة ،
والثالث هو السلطة القانونية وهي ذات طابع
عقلي رشيد ، مصدره الاعتقاد في تفوق بناء
معين من القواعد والنظم المقررة ، التي يعتمد
عليها القائد في إصدار أوامره ، واتخاذ
قراراته . وهذا النموذج الأخير للسلطة هو
الذي يميز التنظيمات الحديثة ، وهو الذي
يحتاج بالضرورة الى هيئة إدارية بيروقراطية .
وينتقل فيبر من ذلك الى تحليل مفهوم
البيروقراطية ذاته ، والغريب في الأمر أنه لم
يقدم تعريفاً اصطلاحياً للبيروقراطية ، ولكنه

كذلك ذهب سيلزنيك Elznic إلى أن الوحدات الفرعية للتنظيم تضع لنفسها أهدافاً خاصة ، تدخل أحياناً في صراع مع الأهداف العامة . أما پارسونز T. Parsons فإنه اهتم بكشف التناقضات والتعارضات التي ينطوي عليها النموذج المثالي ، وهو الأداة المنهجية التي استعان بها فيبر لتحليل البيروقراطية . وفحص جولدنر A. Gouldner في دراسته الهامة : **أنماط البيروقراطية الصناعية** مدى ملائمة مفهومات فيبر عن السلطة ، وانتهى إلى ضرورة التمييز بين نموذجين للبيروقراطية هما : البيروقراطية المتمركزة حول العقاب ، والبيروقراطية النيابية . وقرر بنديكس R. Bendix أنه من العسير تقدير كفاءة التنظيم دون أن نأخذ في الاعتبار القواعد الرسمية ، والاتجاهات الإنسانية نحو هذه القواعد ، وهذا بدوره - هو ما يثير مسألة القيم السياسية والاجتماعية العامة . وخلص بيتر بلاو P. Blau إلى نتيجة مماثلة بعد دراسة عقلية له ، حيث أكد ضرورة ادخال فكرة التوحد بالأهداف العامة ، وتوافق السلوك التنظيمي الإنساني مع البناء التنظيمي ، عندما يشرع الباحث في تحليل مسألة الكفاءة ، وهذا هو ما يدعونا إلى تبني مفهوم « المرونة » بدلاً من « الجمود » الذي تنطوي عليه عناصر البيروقراطية كما حددها فيبر . ولقد كان من نتيجة هذه الانتقادات وغيرها ، الاتجاه نحو الابتعاد عن الطابع النسقي الذي يميز النموذج المثالي عند فيبر ، والاهتمام بدلاً من ذلك بإجراء دراسات أمبيريقية لمختلف أنماط الإدارة . من ذلك مثلاً دراسات كارل فريدريتش C. J. Friedrich التاريخية المقارنة عن إنجلترا ، وفرنسا ، وألمانيا ، والولايات المتحدة .

وعموماً ، فإن معظم الانتقادات التي وجهت إلى صياغات فيبر تتمركز حول نقطتين : الأولى هي مناقشة مدى الصدق الواقعي لمضمون أفكاره عن طبيعة وتطور الإدارة الحديثة ، والثانية رفض الصلة الوثيقة التي

السلطة . أو غيرهم من المهتمين بهذا النوع من التنظيم . ويؤكد فيبر أن « التحول نحو البيروقراطية Bureaucratization » مسألة لا مفر منها في جميع مجالات الحياة الاجتماعية الحديثة ، وهو يقصد بهذا المصطلح نمو الخصائص السابقة ، في إطار الاتجاه العام نحو الرشيد أو العقلانية ، وانفصال الناس عن وسائل الإنتاج ، والاتجاه نحو الصورية في التنظيم أكثر فأكثر . لكن هذا التقدم في الاتجاه العقلي ، وازدهار البيروقراطية تصاحبه بعض القيود المفروضة على أعضاء هذه التنظيمات . ومع أن فيبر لم يدرس مشكلة انعدام الكفاءة أو الروتين ، والمعوقات الوظيفية ، إلا أنه اهتم في مقالاته بمناقشة العلاقة بين البيروقراطية والديمقراطية ، وذهب في هذا الصدد إلى أن من النتائج السلبية للتحول نحو البيروقراطية : نقص الحرية الفردية ، وتهديد النظم الديمقراطية في المجتمعات الغربية .

على أن نظرية فيبر للبيروقراطية لم تنشأ عن فراغ، فهناك مصادر متعددة لهذه النظرية، وأصول يمكن تتبعها ، إذ تأثر فيبر بالتيارات الفكرية التي كانت سائدة في عصره ، كما اهتم على وجه الخصوص بكتابات ميشيلز ، وماركس ، وجوستاف شمولر ، فضلاً عن النظريات الإدارية التي ظهرت في ألمانيا آنذاك . وقد خضعت نظرية فيبر للتعديل والنقل من جانب الدراسات الحديثة ، ومن بين الانتقادات التي وجهت إلى أعماله أنه عمل على إثارة غير قليل من الغموض والخلط في المفاهيم بدلاً من توضيحها ، كما أراد أن يفعل منذ البداية ، من ذلك مثلاً أنه طبق مصطلحي : البيروقراطية ، وبيروقراطي تطبيقات متعددة، قد تكون متناقضة إلى حد ما . كذلك لاحظ روبرت ميرتون R. Merton أن القواعد التي حددها فيبر بوصفها وسائل لتحقيق بعض الأغايات غالباً ما تتحول إلى غايات في ذاتها . فالبناء العقلي الذي صاغه فيبر تكون له نتائج غير متوقعة تمثل معوقات وظيفية للكفاءة ،

أخرى وهي أن البيروقراطية تعتمد على موظفين ينتمون إلى الطبقة الوسطى ، تلك التي تحقق لديها صفتا الأمانة والذكاء اللتان تحتاج إليهما الدولة الحديثة . ولقد عارض ماركس الطريقة التي عالج بها هيجل العلاقة بين الدولة والمجتمع ، فهناك صورة مشوهة تماماً يؤكد بها هيجل حينما يصر على أن الدولة تمثل المصلحة العامة ، والمجتمع يقوم على المصلحة الخاصة ، ثم محاولة الربط بينهما عن طريق البيروقراطية . فالتعارض النظري بين المصالح العامة والخاصة ليس إلا وهماً يستخدمه البيروقراطيون لكي يبرروا مصالحهم الخاصة . ومع أن الدولة تمثل كياناً مستقلاً ، إلا أنها لا تزيد عن كونها التنظيم الذي يتبناه البوجوازيون ، كما أن القوة السياسية هي القوة المنظمة التي تملكها طبقة واحدة ، لكي تمارس سيطرتها على المجتمع ككل . وهكذا ، تصبح البيروقراطية عالماً مطلقاً على نفسه ولتحقيق المصالح الخاصة به . لكن البيروقراطية لن تحتل أية أهمية ولن تمثل مشكلة على الإطلاق بعد ثورة البروليتاريا ، فطالما أن البيروقراطية هي أداة طبقة معينة ، فهي سوف تختفي حتماً في المجتمع الخالي من الطبقات .

ولقد واجهت الماركسيين بعد ذلك مشكلة مزدوجة هي كيف يمكن التوفيق بين آراء ماركس فيما يتعلق بزوال البيروقراطية ، وبين الحاجة إلى تنظيم الدولة الاشتراكية بعد الثورة ، ثم أن الملامح التي ظهرت في النظام الإداري بعد تأسيس الدولة الاشتراكية ليس لها تفسير نظري ، خاصة وأنها تشبه إلى حد كبير تلك التي أدانها ماركس ، حينما كان يصد مناقشة خصائص البيروقراطية . وكان لينين هو أول من تصدى لحل هذه المشكلة حيث تجلت قدرته العظيمة في محاولته من أجل التنظيم ، بالإضافة إلى صياغة نظريات تفسيرية لهذه الظاهرة . وقد وجد لينين أن الحزب الثوري يحتاج - وبخاصة في البداية - إلى قواعد بيروقراطية رسمية للتنظيم ، فإذا

أقامها بين النموذج المثالي للبيروقراطية ومفهومي : العقلانية والكفاءة . على أن « المؤلف » حاول بعد عرض هذه الانتقادات إعادة تقييم أسهام ماكس فيسر ، واختار بالذات العلاقة بين العقلانية والكفاءة ، وهي التي ظهرت في معظم هذه الانتقادات ، وذهب في هذا الصدد إلى أن مفهوم الكفاءة ليس متضمناً في تصورات فيسر على نحو ما ذهبت هذه الانتقادات ، ذلك أن فيسر حل فقط العقلانية أو الرشد تحليلًا دقيقاً ، ولم يكن يهدف على الإطلاق إلى صياغة نظرية عن الكفاءة الإدارية . أن فيسر كعالم اجتماع حاول أن يصف ويصور ما يحدث بالفعل حينما يخضع الناس لقواعد تنظيم سلوكهم .

ثانياً : البيروقراطية والأيديولوجية :

يتناول المؤلف تحت هذا العنوان معالجة الصلة بين البيروقراطية والسياق الأيديولوجي ، إذ أن من العسير فهم هذا المصطلح فهماً علمياً خالصاً أو محايداً ، دون الاهتمام بالتيارات الفكرية والسياسية التي أحاطت به ، ولهذا فهناك ثلاثة اتجاهات أيديولوجية يجب الاهتمام بها هي : الاتجاه الماركسي ، والفاشستي ، وأخيراً الديمقراطية النيابية . أما كتابات ماركس فلم يظهر فيها اهتماماً واضحاً بالبيروقراطية في حد ذاتها ، وإنما يعمين تحليل موقف ماركس من المصطلح عن طريق استخلاصه من فلسفته السياسية العامة ، فلقد أدخل ماركس مصطلح البيروقراطية ، حينما حاول نقد تصور هيجل لممارسة القوة في الدولة ، حيث ذهب هيجل إلى أن جهاز الدولة يقوم على المصالح العامة ، المتميزة عن المصالح الخاصة بأعضاء المجتمع المدني ، ومهمة الإداري أن يصوغ القرارات التي تحقق هذه المصالح العامة ، فكان التنظيم البيروقراطي القائم على التخصص ، وتقسيم العمل ، والتسلسل الرأسي في رأي هيجل ، هو حلقة الوصل بين المصلحة العامة والمصلحة الخاصة . ويضيف هيجل إلى ذلك حقيقة

المعتاد هناك مهاجمة كل نشاط لها تحت اسم البيروقراطية . ويبدو ذلك واضحاً في كتابات لودفيج فون ميزيس Mises الذى تجاهل كل تراث البيروقراطية ، وذهب الى أن أحداً لم يحاول أن يحدد ما الذى يعنيه هذا المصطلح بالفعل . على أن فكرة البيروقراطية ، نادراً ما كانت تنفصل عن الاحساس بأنها تتضمن مشكلات عملية تحتاج الى حلول . واعتقد كثيرون من علماء الغرب أن مهمتهم هى المشاركة فى إيجاد هذه الحلول .

ثالثاً : المفاهيم الحديثة للبيروقراطية :

يعرض المؤلف هنا سبعة مفاهيم حديثة للبيروقراطية ، ويؤكد أن هذه المفاهيم لم تلغ التصورات القديمة ، أو تستبعد المشكلات الكلاسيكية ، وإنما حاولت تنميتها وإعادة صياغتها ، ومن ثم اعتمد فى دراسته لهذه المفاهيم على تصنيفها وفقاً لارتباطاتها التاريخية والمنطقية بالمفاهيم السابقة . أما المفهوم الأول فهو يتمثل فى معالجة البيروقراطية كتنظيم عقلى ، حيث كانت المشكلة الرئيسية التى اهتم بها الباحثون بعد فيبر هى فهم العلاقة بين تصوره للعقلانية ، والخصائص التى ضمنها نموذج المثلث للبيروقراطية . ولقد أصبح من المعتاد أن يذهب الكثيرون الى أنه لا توجد علاقة ضرورية بين هذه الخصائص وبين العقلانية ، فقد ذهب بيتر بلاو الى أن فيبر تصور البيروقراطية بوصفها جهازاً اجتماعياً يزيد من الكفاءة ، كما أنها تشير فى الوقت ذاته الى شكل محدد للتنظيم الاجتماعى له خصائص نوعية . ويعتقد بلاو أن العنصرين كليهما لا يدخلان ضمن تعريف البيروقراطية ، إذ أن العلاقة بين خصائص نظام اجتماعى بالذات ، والنتائج المترتبة عليها، مسألة يحددها البحث الامبيرى . وعموماً ، فإن البيروقراطية من هذا المنظور تشير الى نموذج للتنظيم الرشيد يلائم تحقيق الاستقرار والكفاءة الادارية . أما المفهوم الثانى فهو أن البيروقراطية تعبر عن عدم الكفاءة التنظيمية ، وهذا هو التصور

كان لا بد من الحكومة ، فانها يجب أن تكون تحت سيطرة البروليتاريا المسلحة ، وكذلك يتعين أيضاً أن تخرج عن حوزة البورجوازية ، وبعبارة أخرى لقد اضطر لينين الى تنقيح فكرته عن البيروقراطية . وقد خضعت البيروقراطية لمناقشات واسعة بعد ذلك فى أعمال تروتسكى الذى أكد أهمية فكرة استمرار الثورة ، واعتقد أن البيروقراطية لم تستطع أن تكون مجتمعاً جديداً ، فهى وان كانت تراقب وسائل الانتاج ، إلا أنها تفتقر الى الخاصية المميزة للطبقة وهى وجود نموذج معين للملكية . والواقع أن هذه الفكرة قد صادفت كثيراً من المناقشة والجدل فى الأعمال اللاحقة ، وبخاصة دراسات برنو ريتزى Rizzi ، وماكس شاختمان Schachtman وميلوفان ديجلاس Dijilas . كذلك اهتم حركة اليسار الجديد بمناقشة مفهوم البيروقراطية ، وتناول نفس المشكلات التى أثارها ماركس ، وتصدى لينين وتروتسكى لحظها ، لكن هذه الحركة حاولت أن تفيد فى تحليلها من مفهومات علم الاجتماع الحديث .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى معالجة موقف الفاشستية ، فيذهب الى أن الفاشستين بوصفهم يعارضون الماركسية لم يحاولوا فقط صياغة نظرية عن الدولة وإنما اهتموا أيضاً بحل مشكلة العلاقة بين الفرد والدولة ، وذلك بتأكيد التطابق بين مصالح الاثنين . وهنا نجد أن مصطلح البيروقراطية يخلو تماماً من أى عناصر سلبية ، ولا يشير فى رأى الفاشستين الى مشكلة ، ومع ذلك فإن هذا التصور يعكس الظروف الخاصة بالمجتمعين الايطالى والألماني، وهى الظروف التى عملت على تدعيم مناقشة البيروقراطية والاهتمام بها .

وأخيراً يعالج المؤلف البيروقراطية فى علاقاتها بابتدولوجية الديمقراطية النيابية ، فيذهب الى أن الاتجاه السائد فى الولايات المتحدة وبريطانيا الى حد ما ، هو اتجاه محافظ يعارض تدخل الدولة . وأصبح من

الجماعات التى تؤدى وظائف البيروقراطية أكثر من الاهتمام بالوظائف ذاتها . وقد أصبح ارتباط البيروقراطية بالادارة العامة يمثل فى السنوات الأخيرة محاولة لاستخدامها كوحدة للتحليل فى الدراسات المقارنة ، أو مدخل النسق العام فى دراسة الحياة السياسية . وقد ظهرت دراسات عديدة للبيروقراطية من هذا المنظور ، أهمها دراسات مورشتين ماركس عن الدولة الادارية ، وايزنشتات S. N. Eisenstadt عن النظم السياسية فى الامبراطوريات ، وقد خلصت هذه الدراسات الى تصنيف للبيروقراطية يعتمد على مدى استغراقها فى العملية السياسية .

اما المفهوم الخامس للبيروقراطية فهو يعتبرها « ادارة الموظفين » وقد عمل تصور فيبر لخصائص البيروقراطية على ذبوع وانتشار هذا المفهوم ، وبخاصة عند الذين اجروا دراساتهم فى ضوء مفاهيم فيبر ، وحاولوا فحص كفاءة النموذج المثالى ، وقدرته على استيعاب كافة خصائص الادارة . ومن الدراسات التى افادت من هذا المفهوم دراسة رينهارد بنديكى : **العمل والسلطة فى الصناعة** (١٩٥٦) ، بالرغم من أنه يفضل النظر الى النمو الادارى بوصفه تحولاً نحو البيروقراطية . كذلك هجر بيتر بلاو مفهوم البيروقراطية كتنظيم رشيد واتجه نحو تبني هذا التصور .

ويحاول المفهوم السادس وصف البيروقراطية على أنها « تنظيم » ، وذلك اعتماداً على الفكرة التى مؤداها : ان الخصائص التى حددها فيبر يمكن أن تتحقق بدرجات متفاوتة فى أى نموذج للتنظيم ، ولهذا فان فيبر وان كان قد اتخذ من البيروقراطية نقطة انطلاق له ، الا أن التغيرات التى يشهدها البناء التنظيمى تجعل من الضرورى اعادة النظر فى مصطلحاته . وقد وجد بارسونز ، وسيمون ، وبريوس ، أن البيروقراطية تشير الى التنظيمات الكبرى ، بل لقد اقترح أزيرونى استبدالها - أى البيروقراطية - بمصطلح

الذى ساد خلال القرن التاسع عشر . والواقع أن هذا التصور لا يحتاج الى دراسات أكاديمية لتحليله ، وانما هو نابع عن الظروف الواقعية للادارة ، وربما كان ذلك هو ما يفسر عدم شيوع المصطلح بهذا المفهوم فى الدراسات العلمية . ولعل مارشال ديموك Dimock على وجه الخصوص هو الذى استخدم البيروقراطية كشيء يعارض الابتكار الادارى وفسر نموها فى ضوء عوامل متعددة مثل : حجم التنظيم ، وتزايد القواعد ، واهتم ميرتون بالكشف عن العمليات غير الرسمية ، وغير المتوقعة ، داخل التنظيمات الرشيدة ، كذلك ذهب ميشيل كروزيه الى أن البيروقراطية هى تنظيم لا يستطيع تصحيح سلوكه عن طريق ادراك أخطائه السابقة ، اذ أن القواعد التى تعتمد عليها البيروقراطية غالباً ما يستخدمها الأفراد لتحقيق أهدافهم الخاصة .

والمفهوم الثالث للبيروقراطية يركز على تناولها باعتبارها تشير الى « حكم الموظفين » وهذا هو التصور الاصلى للمصطلح الذى ظهر فى كتابات دى چورنى ومل ، وتطور فى الدراسات السياسية التى تناولت تصنيف الحكومات . وظهر هذا الاستخدام حديثاً فى مقال كتبه هارولد لاسكى عن البيروقراطية فى دائرة معارف العلوم الاجتماعية ، اذ أن البيروقراطية هى مصطلح يُستخدم لوصف النظام الحكومى ، الذى يشرف على ادارته عدد من الموظفين الذين لديهم قدرة من القوة يمكنهم من التحكم فى حريات المواطنين المدنيين . كما استعان بهذا التصور ابراهام كابلان وهارولد لاسويل فى تحليلهما للقوة ، وتصنيف أشكال الحكم على أساس الطبقة التى ينتمى اليها الحكام .

وهناك رابعاً تصور للبيروقراطية على أنها نوع من الادارة العامة ، وأكبر ممثلى هذا الاتجاه هو موسوليني Mussolini ودعاة الفاشستية ، كما ظهر أيضاً فى معالجات ميشيلز للقوة . ويركز هذا المفهوم على

استخدمه برنهام Burnham في مؤلفه : **الثورة الادارية** (١٩٤١) . ومع أنه أكد في مؤلفه أهمية جماعة الاداريين في الاقتصاد ، إلا أنه ذهب الى أنه ليست هناك تفرقة بينهم وبين رجال السياسة ، فحينما نقول ان الطبقة الحاكمة تمثل رجال الادارة ، فان ذلك يعنى تماماً انها دولة البيروقراطية . كذلك لاحظ كارل مانهايم أنه ليست هناك ضرورة لوجود ثنائية تقليدية تفصل بين الدولة والبيروقراطية ، أو بين المجتمع وبين وجود عدد هائل من التنظيمات الكبرى . ولقد خلص أيضاً الباحثون الذين اهتموا بالبناء الداخلى للتنظيمات الى نتيجة مماثلة ، فهذا البناء يعكس البناء الاجتماعى الأشمل ، وهكذا نجد بريثوس في كتابه : **مجتمع التنظيم** يذهب الى ان التنظيمات هي مجتمعات مصفرة .

وأخيراً ، يلاحظ المؤلف ان وجهات النظر هذه التى عرضها باختصار باللغة التعقيد ، وتحتاج الى معالجة مستفيضة وتحليل متعمق .

رابعاً : البيروقراطية ونظريات الديمقراطية :

يتناول المؤلف تحت هذا العنوان ثلاثة موضوعات أساسية هي : تغير السياق الفكرى ، وتشخيص البيروقراطية ، وعلاج البيروقراطية . أما فيما يتعلق بالموضوع الأول فان الاستاذ مارتن آلبرو يذهب الى ان البيروقراطية قد نشأت عن الاهتمام بالوضع المناسب الذى يشغله الادارى فى الحكومة الحديثة . حيث اهتم مفكرو القرن التاسع عشر بالمقابلة بين البيروقراطية ، والديمقراطية ، وكان التعارض بينهما يثير امامهم مشكلات عديدة تحتاج الى حلول ، لكن هذه الحلول لم تستطع أن تربط بين قيم الديمقراطية والظروف الواقعية للبيروقراطية ، فكان جهودهم كانت موزعة عبر اتجاهين غير مترابطين هما : تحديد قيم الديمقراطية ، والحصول على معلومات عن مكانة الموظفين العموميين فى الحكومة الحديثة .

التنظيم ، وذلك نظراً للمعانى السلبية التى علفت بالبيروقراطية ، وحتى لا نتصور ان الطريق الوحيد لدراساتها هو النموذج المثالى الذى صاغه فيبر . فى ضوء ذلك تنوعت التصورات الخاصة بالتنظيم ، فالبعض يرونه وحدة اجتماعية تحقق مجموعة أهداف محددة ، وهناك آخرون يحصرون مجال بحثهم فى التنظيمات الكبرى . وأخذت الأبحاث أيضاً تحدد خصائص التنظيم ، فقد أشار بريثوس الى الحجم والتخصص والتسلسل الرئاسى ومراكز السلطة والاوليجاركية والتعزيز والعقلية والكفاءة . وحدد بينيس Bennis قائمة اخرى تتضمن : سلسلة الأوامر ، والقواعد ، وتقسيم العمل ، والاختيار وفقاً لقدرات الفرد ، والمعايير الشخصية ، اما هيدى Heady فقد اختزل القائمة الى ثلاثة عناصر تحظى بالموافقة العامة وهى : التسلسل الرئاسى ، والتباين أو التخصص ، والاختصاص . وكانت هذه المحاولة التى قام بها هيدى تمثل دافعاً لاجراء بحوث امبيريقية تستهدف تحديد هذه الخصائص . ومع ذلك فقد تصور البيروقراطية على انها تنظيم تواجه بعض الصعوبات ، فمن العسير وضع خط يفصل بين حدود التنظيم والمجتمع ، ومن العسير أيضاً الفصل بين التنظيم والادارة ، ومن الواضح أخيراً ان التسلسل الرئاسى ، والقواعد ، وتقسيم العمل ، والخط المهنى ، والاختصاص ، أصبحت مقومات عامة للمجتمع الحديث ككل ، وليست خصائص مقصورة على التنظيمات . وربما أمكننا أن نتحدث عن التنظيم بوصفه بيروقراطياً ، لانهما - أى مصطلحى التنظيم والبيروقراطية - جزء من البيروقراطية الكبرى التى تمثل المجتمع الحديث ذاته .

وهكذا ، نصل الى المفهوم السابع والأخير للبيروقراطية بوصفها تمثل المجتمع الحديث . وقد شجع على ظهور هذا التصور نماذج المجتمعات التى صاغها ماركس واتباعه ، ثم

والجمهور يعتمد على وجود ثقافة مشتركة وفهم متبادل بين الطرفين ، ولن يتحقق ذلك الا اذا تم اختيار الموظفين بحيث يمثلون كل قطاعات المجتمع ، وهذا بالطبع يقتضي تعديل نظم التعيين في الوظائف الحكومية . وقد ظهرت هذه الفكرة بوضوح في مؤلف كيبه كنجزلى D. Kingsly : **البيروقراطية النيابية** (١٩٤٤) ، وهي دراسة للخدمة المدنية في بريطانيا ، ذهب فيها الى ان سلوك موظفي الحكومة هو في واقع الامر سلوك سياسي ، الا ان نظم اختيار الموظفين لا تزال تمنح الفرصة للأفراد ذوي الانتماءات الطبقية الخاصة ، بحيث يمكن القول انهم يصلحون فقط للتعامل مع الاحزاب المحافظة ، ومن ثم فان لنا ان نتوقع انهم سيدخلون في صراع مع حزب العمال .

ويناقش المؤلف بعد ذلك الحلول الممكنة لمشكلة البيروقراطية ، فيؤكد في البداية ان علاج مشكلات البيروقراطية لا بد ان يختلف باختلاف هذه المشكلات ذاتها ، فالذين يهتمون بدرجة استغراق موظفي الخدمة المدنية في صنع السياسة ، سوف يقترحون لعلاج هذه المشكلة ، مزيداً من ميكانيزمات الضبط والرقابة الرسمية ، ومن ثم يكون هذا الاجراء محققاً للديمقراطية الادارية ، وهذا هو الموقف الذي تبناه هاينمان Hyneman في مؤلفه عن **البيروقراطية والديمقراطية** (١٩٣٠) . وتوجد في مقابل هذا الاتجاه وجهة نظر اخرى يعرضها كارل فريدريتش ، يخالف فيها آراء ماكس فيبر فيما يتعلق بالادارة الرشيدة ، اذ يرى فريدريتش ان من الممكن ان يشارك موظفو الخدمة المدنية مشاركة فعالة في عملية اتخاذ القرارات ، فذلك اجراء من شأنه ان يرفع روحهم المعنوية ، فضلاً عن النهوض بالقيم التي يتبناها هؤلاء الموظفون ، والارتفاع بمستوى مهاراتهم الفنية ومعرفتهم العلمية .

وعلى أية حال ، فمن الواضح ان اختلاف

على اننا ما تزال نلاحظ ايضاً ان مشكلات البيروقراطية قائمة في معظم المجتمعات المعاصرة ، وأن الباحثين والمواطنين يجتهدون في التوصل الى حلول لها ، وذلك في ضوء تصوراتهم للديمقراطية الحقيقية . ومع ان ماكس فيبر كان ممن يؤكدون ضرورة الفصل المطلق بين الظروف الواقعية والاحكام القيمية ، الا انه شارك ايضاً في تقديم اقتراحات حول مشكلة العلاقة بين الديمقراطية والبيروقراطية . ويعتقد المؤلف ان بحث هذه المشكلة تواجه بالضرورة صعوبة فصل العلم الاجتماعي عن الايديولوجية . والظاهرة الجديرة بالملاحظة في هذا الصدد ان المناقشات التي دارت حول ممارسة القوة عن طريق البيروقراطية ، وانتر ذلك في الحرية وفرص الديمقراطية ، تعكس في الحقيقة نوعاً من التطور الفكري ونمو التحليل الفلسفي ، وتراكم الشواهد العلمية ، كما تمثل استجابة لظهور عوامل جديدة في البيئة الاجتماعية .

ويبدو انه من الممكن تصنيف اتجاهات التراث نحو الوظائف التي تمنح للموظفين العموميين في الدولة الديمقراطية في ثلاثة مواقف هي : **أولاً** انهم اكتسبوا قدرًا هائلاً من القوة ، الامر الذي يقتضي المراجعة التي تجعلهم يستعيدون وضعهم الاسبق ، **وثانياً** ، انه من الطبيعي ان يحصلوا على مزيد من القوة ، لكن المشكلة الأساسية تتمثل في استخدام هذه القوة بحكمة ، **ثالثاً** و أخيراً ان القوة مطلب شرعي للموظفين ، الا انه من الضروري البحث عن افضل طرق توزيع القوة على الخدمات التي يقومون بها . وعموماً ، فان الاتجاه السائد بين الدارسين الآن يتمثل في فشل الاداريين في الاستجابة لمطالب الجمهور ، وان ذلك بدوره يعد من بين اسباب مشكلة البيروقراطية . ولا شك ان هناك ظروفاً متعددة يمكن ان يحدث معها ذلك ، وقد لا يؤثر نظام الرقابة المحكم في التقليل من خطورة هذا الموقف . والواقع ان سيولة نظام الاتصال بين الموظفين الحكوميين

طرق علاج مشكلات البيروقراطية يعكس مواقف مختلفة في العلوم الاجتماعية والسياسية من حيث الأهمية النسبية للمصادر الرسمية وغير الرسمية التي ينشأ عنها التماسك في التنظيمات ، أو عقاب المذنبين وعلاجهم ، أو العنف أو التجانس كأسس للنظام الاجتماعي . ومعنى ذلك أيضاً أن مسألة العلاقة بين البيروقراطية والديمقراطية تثير دائماً حواراً ايدولوجياً بين الدارسين الذين تصدوا لعلاج مشكلات البيروقراطية في المجتمع الحديث ، وغالباً ما يكون هذا الحوار مستتراً لا يعبر عنه الكاتب بوضوح .

★ ★ ★

خاتمة : مفهوم البيروقراطية في العلوم الاجتماعية والسياسية :

كان الهدف الرئيسى للمعالجات السابقة هو أن تتبع مسار استخدامات مصطلح البيروقراطية بالكشف عن الصلات التاريخية والمنطقية بين هذه الاستخدامات . ويمكن تفسير التحولات والتعديلات التى طرأت على مضمون هذا المصطلح فى ضوء فهمنا للوقائع الخاصة بالمبادئ المختلفة التى طبق فيها ، فمن الملاحظ أن قوة الدولة قد تزايدت فى القرن الثامن عشر ، واخذت الحكومة تمارس مزيداً من الوظائف فى القرن التاسع عشر ، وازداد الأمر أكثر فأكثر خلال القرن العشرين ، والدليل الواضح على هذا التطور هو تزايد نسبة السكان الذين يعملون فى الخدمات العامة ، وانتشار التنظيمات وكبر حجمها فى المجتمع الحديث ، الأمر الذى أدى بالضرورة الى ازدياد عدد أولئك الذين يقومون بمهام إدارية . ولقد صاحبت هذه التغيرات الكمية تغيرات أخرى كيفية فى البناء التنظيمى ، سواء تعلق ذلك بالحكومة ، أو بغيرها من التنظيمات . مثال ذلك : الفصل بين ملكية التنظيم وإدارة عملية الإنتاج ، وهذا راجع بالطبع الى تطور أساليب الإدارة والاعتماد على الخبرة الفنية

المتخصصة فى هذا المجال . ويشير المؤلف بعد ذلك الى أن الظاهرة الجديدة بالملاحظة فى المجتمع الحديث هى اتساع نطاق التنظيم الرشيد فى اكتساب البناء التنظيمى لعناصر جديدة . وهذه الظاهرة تعتبر محورية فى فهمنا لخصائص المجتمع المعاصر . وكانت هذه الظروف الواقعية مسئولة الى حد كبير عن المعانى المختلفة التى اكتسبها مصطلح البيروقراطية خلال تطوره التاريخى ، فلقد ارتبط كل تغير بنائى بظهور تصور جديد للبيروقراطية . وعموماً ، فإننا نستطيع القول بأن هناك ثلاثة اتجاهات فيما يتعلق بمفهوم البيروقراطية : الأول هو استخدام المصطلح للإشارة الى الغباء التنظيمى بصفة عامة ، والثانى يفضل أن يقصر هذا المصطلح على الحكومة التى يمارس فيها موظفو الخدمة المدنية قوة الدولة ، أما الاتجاه الثالث فيمثل أولئك الذين يستخدمون المصطلح كما ظهر فى الكتابات المبكرة .

ان الموقف فى العلوم الاجتماعية والسياسية يجعلنا نستخلص نتيجة مؤداها : ان المعانى والدلالات التى كتب لها الاستمرار عبر التطور التاريخى لمصطلح البيروقراطية ، هى تلك التى استخدمها أصحابها كجزء من اطار تصورى أوسع وأشمل ، مثلما فعل ماكس فيبر ، وربما چون ستورانت مل ، حينما كان مفهوم البيروقراطية يرتبط بمجموعة مفاهيم أخرى متسقة منطقياً . ويختتم المؤلف كتابه بقوله انه يأمل ان تؤدي محاولته لتوضيح هذا المفهوم الى مزيد من التقدم للبحوث فى هذا المجال ، خاصة وانه لم يقنع بسرد المعانى المختلفة للمصطلح ، وانما جعل مهمته الأولى هى تتبع تطوره من خلال الارتباطات المنطقية والتاريخية للمفاهيم ، مما جعل مصطلح البيروقراطية أداة تصورية تمكننا من التعرف على طائفة هائلة من المشكلات ، منها علاقة الأفراد بالخصائص التنظيمية المجردة ، وهذه ولا شك مسألة تهم المتخصصين فى العلوم الاجتماعية ، والمواطنين على السواء .

PHILIP MASON
PATTERNS OF DOMINANCE



أنماط السيطرة

تأليف: فيليب ماسون
عرض وتحليل: الدكتور عبد الباقى محمد حسن

المفكرين الاجتماعيين على اختلاف تخصصاتهم، فاقبلوا على دراستها من الزوايا التاريخية والسيكولوجية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقانونية، ووضعوا فيها العديد من المؤلفات والدراسات التي أسهمت في تحديد أبعاد المشكلة، وفي القاء كثير من الضوء على جوانبها الظاهرة والخفية.

والكتاب الذي بين أيدينا واحد من أحدث الكتب التي ظهرت في هذا المجال، عالج فيه مؤلفه مشكلة التفرقة العنصرية سواء في المجتمعات التي تضم بين سكانها فئات تنتمي إلى سلال أو أجناس أو جماعات ثقافية من أصل يختلف عن الأصل الذي ينتسب إليه غالبية السكان في تلك المجتمعات، أو في المجتمعات التي خضعت لحكم أجنبي دعم سلطانه وفرض سيطرته على العناصر الوطنية باتباع أساليب التمييز والاضهاد العنصرى.

تعتبر مشكلة التفرقة العنصرية في مقدمة مشكلات عالمنا المعاصر. وعلى الرغم من أنها مشكلة قديمة إلا أنها لم تكشف عن نفسها بصورة واضحة إلا في أعقاب الثورة الصناعية، واتساع نطاق الاستعمار واشتداد وطأته، وانتشار النظريات والأفكار المريضة التي تبرر استغلال الملونين، وما أعقب ذلك من ردود فعل تمثلت في انتشار الأفكار الديمقراطية التي تدعو تدعو إلى عدم التفرقة بين الناس بسبب الجنس أو اللون أو الدين أو العقيدة، وتزايد الاحساس بالمرارة والسخط من جانب الشعوب والأجناس المستغلة، ثم قيام حركات التمرد والاحتجاج والثورة ضد جميع الأوضاع القائمة على عدم المساواة.

ولما كانت مشكلة التفرقة العنصرية من المشكلات التي تتعدد جوانبها، وتشعب أبعادها، فقد حظيت باهتمام كبير من جانب

ومؤلف هذا الكتاب هو « فيليب ماسون » الذي كان مديراً لمعهد العلاقات العنصرية في لندن منذ انشائه في سنة ١٩٥٨ حتى سنة ١٩٦٩ . وهو بهذه الصفة يُعد أحد الثقات في هذا الموضوع ، وتشهد على ذلك مؤلفاته السابقة وأهمها :

— الهند وسيلان : الوحدة والتعدد

— مولد ازمة : غزو روديسيا .

— عام الحسم : روديسيا ونياسالاند في سنة ١٩٦٠ .

وقد ألف ماسون هذا الكتاب للإجابة على مجموعة من الأسئلة كانت تدور في ذهنه ، وتطرح نفسها على تفكيره منذ سنين طويلة . وهذه الأسئلة هي :

١ - لماذا تختلف علاقة الرجل الأبيض بالأسود في جنوب افريقية عنها في الكاريبي ، أو في الولايات المتحدة ، أو في غيرها من مناطق العالم ؟ .

٢ - هل الاختلاف القائم يمس جوهر العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية القائمة ، أم أنه مجرد اختلاف ظاهري يرتبط بالشكل الخارجي دون المضمون ؟

٣ - ما هي العوامل المختلفة التي تؤثر في كل موقف من مواقف التفرقة العنصرية ؟ ولماذا تزداد المشكلة تعقيداً في مناطق معينة من العالم بينما تخف حدتها في غيرها من المناطق ؟ .

وللحصول على اجابات عن الاسئلة المطروحة ، فكر « ماسون » في دراسة العلاقات العنصرية في مختلف مناطق العالم ليصل الى نتائج لها صفة العمومية والشمول ، غير أنه وجد أن الدراسة بهذه الصورة تحتاج الى كثير من الجهد العلمي ، والامكانيات المادية والبشرية ، فاستعان بمؤسسة فورد التي وافقت على تمويل الكتاب ، وعهدت الى خمسة من الاساتذة المتخصصين بجمع الوقائع والاحداث والحقائق المرتبطة بموضوع الدراسة في خمس مناطق من العالم هي : الهند ، وجنوب افريقية ، وأمريكا الاسبانية ، والكاريبي ، والبرازيل ، على أن يقدموا نتائج دراساتهم الى المؤلف ليقوم بدراستها وتحليلها والاستفادة منها وفقاً للخطة التي وضعها للكتاب (١) .

ويبدى فيليب ماسون بعض التحفظات بشأن الموضوعات التي عالجها ، والمنهج الذي استخدمه في البحث فيقول :

« انني لا اتوقع ان اكتب عن ثلاث قارات هي أمريكا اللاتينية وافريقية وآسيا بنفس الدقة والعمق اللذين يكتب بهما متخصص في قارة واحدة ، يضاف الى ذلك ان الحالات التي اتخذت أساساً للدراسة ليست بالوفرة الكافية ، فضلاً عن أن الكتاب لا يأخذ في الاعتبار تحليل العلاقات العنصرية في بلاد تزداد فيها حدة المشكلة كالولايات المتحدة وانجلترا ، غير انني بعد طول تفكير ومراجعة لخطة الكتاب ، وجدت أن العلاقات العنصرية في انجلترا كانت موضوعاً لمسح اجتماعي قام به معهد العلاقات العنصرية ونشر في صيف سنة ١٩٦٩ ، كما أن

(١) كانت الدراسات التي مؤلفها مؤسسة فورد والتي اعتمد عليها المؤلف هي :

1. Guy Hunter ; South-East Asia : Race, Culture and Nation.
2. Gulian Pitt — Rivers, after the Empire : Race and Society in Middle American and the Andes.
3. David Lowenthal ; Carribean Studies.
4. David Maybury-Lewis ; Race Relations in Brazil.

نسيهم .. وأصبح من العسير عليهم أن يجدوا عملاً في عالم قائم على المنافسة .. واليوم يعيش أحفاد هؤلاء الزوج في فقر .. يطحنهم اليأس ، ويعذبهم الشقاء .. أنهم يحاولون البحث عن هوية جديدة ، وأصول ثقافية وحضارية يستمدون منها قيمهم وأفكارهم .. لقد فقد الزوج كل رغبة في التعاون مع البيض ، وكونوا الجمعيات المتطرفة كرد فعل لما تقوم به جمعيات البيض الإرهابية من أعمال العنف والتعذيب والتقتيل والاحراق والتمثيل بالجلث « (٣) » .

ثم يناقش العوامل التي أدت الى ظهور مبدأ عدم المساواة والتي ترجع في رايه الى انتقال المجتمعات وتطورها من البساطة الى التعقيد ، والى ظهور مبدأ التخصص وتقسيم العمل ، والى حدوث الفزو الاقليمي والاحتلال العسكري وما اقترن به من سياسات تقوم على أساس التفرقة بين العناصر الغالبة والعناصر المغلوبة ، ثم اتساع نطاق الاستعمار الاوربي الحديث وما ارتبط به من سياسات تقوم على التمييز العنصري ، وعلى تعميق الاحساس لدى سكان المستعمرات بأنهم ينتمون الى عناصر وسلالات لا ترتقى في مستوى التطور الحضاري الى مستوى العناصر الاوربية البيضاء ، كما يعرض للثورات التي قامت في داخل أوروبا وخارجها لتحقيق مبادئ الحرية والاخاء والمساواة ، وتحرير الأفراد من قيود التبعية والتسلط والسيطرة والاستغلال ، ويذكر أبعاداً أربعة للحرية هي البعد القانوني ، والبعد السياسي ، والبعد الاقتصادي ، والبعد الاجتماعي . ويعرض في نهاية هذا القسم للأساليب التي استخدمها المستعمرون في فرض سيطرتهم على أهل المستعمرات ، ثم يناقش النظريات والآراء التي ذاعت في أوروبا إبان

الكتابات التي نشرت عن الولايات المتحدة بلغت من الوفرة حداً يصعب معه على الباحث أن يضيف جديداً في هذا المجال ، ولذا استبعدت تلك البلاد من دائرة الدراسة والبحث « (١) » .

ويقع الكتاب في ثلاثمائة وسبع وسبعين صفحة من القطع المتوسط ، منها ثلاثمائة وأربعون للمتن ، وسبع وثلاثون للمراجع والتعليقات والتذييلات . وينقسم الكتاب الى أربعة أقسام ، تضم أربعة عشر فصلاً ، يعالج فيها المؤلف موضوعات على جانب كبير من الأهمية والخطورة .

ففي القسم الأول - الذي يشتمل على ثلاثة فصول - يهتم المؤلف بالجانب التحليلي ، فيعرض لظاهرة عدم المساواة في المجتمعات الإنسانية ، ويسوق أمثلة متعددة لهذه الظاهرة في المجتمعات القديمة والحديثة ، من بين ذلك مثلاً ما كانت تقوم به شركة الهند الشرقية في معاملتها للمحكوم عليهم بعقوبة الإعدام حيث كانت تقوم بضربهم بالسياط حتى الموت ، وما كان يقوم به تجار الرقيق في معاملتهم للمواطنين الأفريقيين ، ثم يقول :

« ولماذا نذهب بعيداً ؟ ألا يرى العالم ما يحدث اليوم في الولايات المتحدة ؟ ان الزوج يقومون بالثورة ضد مجتمع قطع الصلة بينهم وبين مجتمعاتهم .. استعبدتهم .. عاملهم كالقطيع .. لقد ظل هؤلاء العبيد قروناً عديدة لا يملكون الحق في اتخاذ القرارات بأنفسهم .. كان يُحدد لهم نوع العمل الذي يقومون به ، والمكان الذي يبيتون فيه ، وفي وقت من الاوقات كان يُحرم عليهم الزواج ، وحينما اعطى لهم هذا الحق كان السيد يتحكم فيهم أزواجاً وزوجات .. وبعد حرب التحرير وقف منهم المجتمع وقفة ظالمة .. تجاهلهم ..

(٢) مقدمة الكتاب .

(٣) الكتاب ، ص : ٢٠ .

القرن التاسع عشر مع الشعوب التي خضعت للاستعمار الأوروبي الحديث .

وفي القسم الثالث من الكتاب ينتقل المؤلف من المنهج التحليلي الى المنهج التركيبي ، فيركز على دراسة وحدات سياسية واجتماعية متكاملة على أساس أن العوامل التي تؤثر في ظاهرة معينة لا تعمل بمعزل عن بعضها ، وانما تتفاعل مع بعضها بحيث يؤثر كل عامل منها في بقية العوامل ويتأثر بها ، ولذلك يتجه الى دراسة ظاهرة عدم المساواة في خمس مناطق من العالم هي : الهند ، وجنوب افريقية ، وأمريكا الاسبانية ، والكاريبي ، والبرازيل .

ويخصص المؤلف الفصلين السابع والثامن لمناقشة قضايا التفرقة العنصرية في الهند ، ويركز على النظام الطائفي Caste System الذي دام أكثر من ألفي سنة ، فيدرس نشأة النظام ، والاسس التي قام عليها ، والنتائج الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي ترتبت على قيامه ، ثم ينتقل الى مناقشة عوامل الوحدة والتفرق في المجتمع الهندي والتي ترجع في نظره الى عوامل ثلاثة هي : الدين ، واللغة ، والتركيب العنصري .

وفي الفصلين التاسع والعاشر يناقش المؤلف موضوع التفرقة العنصرية في جنوب افريقية ، فيبدأ بتحليل الظروف والأوضاع التي مكنت للسيطرة الاستعمارية في تلك البلاد ، ثم يعرض لمظاهر التمييز العنصري والتي تتمثل في وجود تفاوت كبير في توزيع الثروة والدخل بين العناصر الوطنية والعناصر البيضاء (٤) ، وفي حرمان الوطنيين من كثير من الامتيازات السياسية والاجتماعية والمادية كحق الانتخاب والتملك ، واستخدام المواصلات العامة ، وارتياح المطاعم والفنادق والملاهي في

القرن التاسع عشر لتبرير سيطرة العناصر البيضاء على العناصر غير البيضاء ، كما يعرض لمظاهر الرفض والتمرد والاحتجاج والثورة على سياسة عدم المساواة .

وفي القسم الثاني - الذي يضم فصلاً ثلاثاً - يبدأ المؤلف بمناقشة الموقف العالمي من قضايا التفرقة العنصرية ، وخطورة انقسام المجتمع الدولي الى مجموعتين من الدول : احدهما غنية بيضاء والاخرى فقيرة غير بيضاء حيث ان ذلك من شأنه أن يفقد الملونين ايمانهم بالمنظمات الدولية التي تسيطر عليها العناصر البيضاء ، ويجعلهم يعتقدون بوجود مؤامرة عالية هدفها ابقاء الأوضاع القائمة على ما هي عليه . كما يعرض لمفهوم السلالة بشيء من التفصيل ، ويفرق بين الدلالة البيولوجية والسياسية والاجتماعية للاصطلاح ، ويناقش الرأي الذي يقول بتفوق بعض السلالات على البعض الآخر في مستويات الذكاء ، ويسوق الأدلة العلمية التي تدحض هذا الرأي ، ثم يناقش العمليات والعلاقات الاجتماعية التي تنشأ بين الجماعات المتسلطة والجماعات التابعة ، ويعرض للتصنيفات التي وضعها المفكرون الاجتماعيون في هذا المجال ، وينتهي من عرضه ومناقشته لتلك التصنيفات الى ضرورة دراسة الموضوع من خلال منظور تاريخي . وعلى هذا الأساس ينتقل في الفصل الخامس الى دراسة اشكال السيطرة في عصر ما قبل الصناعة وشرح بالتفصيل الأساليب التي اتبعتها كل من اسبرطة واثينا في العصور القديمة مع الشعوب المغلوبة ، والوسائل التي اتبعتها الاسبان لضمان سيطرتهم على بيرو ، وكذلك الأساليب التي اقام بها الافريقيون امبراطورياتهم ، أما الفصل السادس فيعرض فيه لأنماط السيطرة في العصر الصناعي ، ويركز على الأساليب التي اتبعتها أوروبا في

(٤) يلاحظ أن العناصر البيضاء التي تكون خمس السكان تمتلك ١/٣ الأراضي الزراعية على حين أن البانتو الذين يكونون ثلثي السكان يمتلكون ١/٣ الأراضي فقط .

وجامايكا ، ويشير الى ان الوضع الطبقي في المجتمع الكاريبي اعتمد في يدايته على وجود طبقتين أساسيتين هما طبقة السادة وطبقة العبيد ، غير أنه بمرور الوقت ظهرت طبقة متوسطة من الأشخاص الملونين من ذوى البشرة السمراء . ويذهب الى أن الوضع ظل جامداً لفترات طويلة الى أن قامت الثورات في المنطقة نتيجة لقيام الحركات الثورية في كثير من مناطق العالم ، وانتشار الدعوات التي تطالب بتحقيق العدالة والمساواة بين الناس ، ونمو الوعي القومي بين الأهالي . ويشير في نهاية الفصل الى خطورة الوضع في منطقة الكاريبي نتيجة لتزايد احساس الأهالي بالمرارة والحرمان ، وارتفاع مستواهم الثقافي ، وزيادة وعيهم بما يدور في العالم الخارجى من أحداث ووقائع .

وفي الفصل الثالث عشر يعرض لقضية التفرقة العنصرية في البرازيل ، غير أنه يرى أن تصيب الفرد من الثروة وليس لون البشرة هو العامل الحاسم في التمييز بين الأفراد ، ولذلك فإن المثل البرازيلي يقول : « الرجل الأبيض هو الذى يمتلك ثروة ولو كانت بشرته سوداء ، والرجل الأسود هو الذى لا يمتلك ثروة ولو كانت بشرته بيضاء » .

اما القسم الرابع فهو عبارة عن خاتمة الكتاب ، ويضم فصلاً واحداً هو الفصل الرابع عشر ، ضمنه المؤلف خمس نقاط جوهرية هي : انطباعات أساسية ، وافتراسات هامة ، وأزمة ما بعد الامبريالية ، والديموقراطيات البيضاء ومجتمع عادل ، ثم مناقشة ختامية .

ويشير المؤلف الى أن المنهج الذى استخدمه في دراسة الموضوعات يجمع بين النظرة التحليلية التي تعتمد على تبسيط الظاهرة وتحليلها

المناطق التي يقطنها الاوربيون ، وفي حرمانهم من دخول مدارس البيض ومن الخدمة العسكرية ، ومن الوصول الى المناصب الرئيسية في الدولة ، ثم يعرض للاتجاهات الفكرية والحركات الاجتماعية التي تفذى مشاعر الكراهية والمرارة في نفوس الوطنيين ، وتدعوهم الى الثورة على الاستعمار واساليبه ، والقضاء على التمييز العنصرى بكافة صوره وأشكاله .

وفي الفصل الحادى عشر يدرس موضوع التفرقة العنصرية في أمريكا الاسبانية ، ويركز على المناطق التي كانت مهذاً لحضارات قديمة (٥) ، ثم يحدد عناصر البناء الاجتماعى في تلك المناطق ، ويناقش جوانب الاتفاق والاختلاف بين الأساليب التي اتبعها الاسبان في الحكم وبين الأساليب التي اتبعها غيرهم من المستعمرين الاوربيين ، ويذهب الى أن الاسبان كانوا أكثر تعنتاً وجموداً من غيرهم من الاوربيين حيث أنهم كانوا يعكسون الوضع السائد في بلادهم والذي يتمثل في وجود صراعات عرقية بين الاسبان والبربر والعرب ، وصراعات دينية بين المسيحيين والمسلمين واليهود بالإضافة الى الصراعات القائمة بين السلطين الدينية والسياسية . وفي نهاية هذا الفصل يعرض للثورات التي قامت ضد الاسبان وأهمها الثورة التي قامت في الربع من الاول من القرن التاسع عشر ، والثورة التي قامت في سنة ١٩١٠ ، ثم الثورات التي قامت بها الطبقة المتوسطة بعد انتشار حركة التصنيع ، وزيادة نسبة المتعلمين ، ونمو الوعي السياسى .

وفي الفصل الثانى عشر يناقش قضايا التفرقة العنصرية في منطقة الكاريبي ، ويعرض بالتفصيل للبناء الطبقي ومظاهر التمييز العنصرى في هندوراس وجيانا وباربادوس

(٥) هذه الحضارات هي : حضارة الازتك Aztecs ، والانكا Inca ، والمايا Maya .

معينة من مراحل نموها وتطورها ، فالامبراطوريات الكبيرة التي تكونت في الشرق الاوسط كالامبراطورية المصرية والبابلية ، والامبراطوريات التي تكونت في أمريكا الوسطى ، كإمبراطورية المكسيك وبيرو اتفقت معاً في المرحلة التي ظهر فيها مبدأ عدم المساواة على الرغم من أن الفاصل الزمني بينها كان يبلغ قرابة أربعة آلاف سنة .

وفي رأي « ماسون » أن ثمة عاملاً أساسياً يساعد على تقبل فئة معينة لسيطرة فئة أخرى أو عنصر آخر ، وهذا العامل هو انتشار الأساطير التي تقول بوجود اختلافات أصيلة وموروثة بين عناصر المجتمع وفئاته ، وبأن هذه الاختلافات ذات طبيعة دينية مقدسة لا يملك البشر حيالها شيئاً ، ولا يستطيعون تغييرها أو القضاء عليها . ولذا حاولت العناصر المسيطرة في كافة المجتمعات ترويض هذا النوع من الأساطير لتأكيد مبدأ عدم المساواة بين البشر ، وتثبيتته في أذهان الناس .

ويرتبط بانتشار الأساطير تلك الفكرة التي يعبر عنها « ميشيل بانتون » بقوله « يبدو أن هناك قاعدة - في مرحلة معينة من مراحل التطور - تشير إلى أن المجتمعات تكون أكثر تنظيمًا لو اعتقد الناس في أنهم أكثر اختلافًا عن بعضهم مما هم عليه في الحقيقة والواقع » (٦) .

وقد كان للغزوات والحروب - وبخاصة في العصور القديمة والوسطى - أثر كبير في تأكيد مبدأ عدم المساواة ، وفي تقسيم الناس إلى سادة وعبيد ، أو إلى مواطنين من الدرجة الأولى ومواطنين من الدرجة الثانية أو الثالثة . وفي ذلك يقول أرسطو في كتاب السياسة :

« هل نقبل نظام استرقاق الأسرى في

وعزل أجزائها بعضها عن بعض ، وبين النظرة التكاملية التي تعتمد على فهم الظاهرة على أساس التفاعلات القائمة بين مختلف العوامل والأجزاء . وهذا المنهج في نظره يحقق نوعاً من التكامل وشمول النظرة في فهم قضايا التفرقة العنصرية .

ونعرض فيما يلي للقضايا والأفكار الرئيسية التي عالجها المؤلف ، والتي عرّضت في مواضع متفرقة من فصول الكتاب .

١ - ظاهرة عدم المساواة :

يذهب فيليب ماسون إلى أن ظاهرة عدم المساواة نشأت في المجتمعات الانسانية حينما انتقلت من حالة البساطة إلى حالة التعقيد . ففي المجتمعات البدائية كان تقسيم العمل يتم على أساس الجنس والسن ، ولذلك لم يظهر نظام للتدرج الاجتماعي ينقسم فيه المجتمع إلى طبقات اجتماعية تتفاوت فيما بينها تفاوتاً واضحاً . وحينما تطورت المجتمعات ، انتشرت ظاهرة التخصص في مختلف مجالات العمل ، وأصبح تقسيم العمل يتم على أساس جديدة أهمها الخبرة والمهارة الفنية ، فأدى ذلك إلى حدوث التمايز الوظيفي ، وظهور التقسيمات الطبقية ، وانتشار مبدأ عدم المساواة .

وبمرور الوقت أصبحت الفئة التي تتحكم في المجالات الاقتصادية تسيطر على شؤون الحكم وأمر السياسة ، وقد استخدمت نفوذها وسلطانها في تعميق الفوارق بينها وبين الطبقات المحكومة ، وفي الحصول على الامتيازات التي تضمن لها حياة أكثر أمناً واستقراراً .

وبشير « ماسون » إلى أن ظاهرة عدم المساواة تأخذ في الظهور في المجتمعات المختلفة في مرحلة

مظهراً من مظاهر التسلط السياسي أو الاقتصادي أو العسكري أو الحضاري أو الثقافي الذي تمارسه دولة على غيرها ، وغالباً ما يكون هدف التسلط هو الاستغلال الاقتصادي للدولة الخاضعة للسيطرة الاستعمارية ، وتسخير امكاناتها ومقدراتها الطبيعية والبشرية لرفع مستوى الرفاهية الاقتصادية والاجتماعية للدولة صاحبة النفوذ الاستعماري (٨) .

٢ - اصول التفرقة العنصرية ومبرراتها :

يستخدم اصطلاح السلالة بمعان مختلفة ، ويلاحظ « هوجبن Hogben » أن الباحثين كثيراً ما يستخدمون الكلمة من غير أن يفهموا معناها الدقيق . فعلماء الوراثة - كما يقول - يستعملون هذه الكلمة لأنهم يحسبون أن علماء الانثروبولوجيا يعرفون ماذا تعنيه ، ثم أن علماء الانثروبولوجيا يستعملونها لأنهم واثقون بأن علماء الوراثة يستطيعون أن يحددوا معناها الدقيق .

ومن الممكن جداً ألا يكون علماء الانثروبولوجيا متفقين جميعاً على تعريف واحد ، ومع ذلك فإن غالبيتهم يعرفون السلالة بأنها « فرع كبير من فروع الانسانية ، يتميز أفرادها بمجموعة متشابهة من السمات التشريحية الناشئة من وراثة مشتركة » . ويعبر (بواس Boas) عن رأى شبيه بهذا عندما يعتبر أن السلالة « رهط من أصل مشترك » ونموذج ثابت .

أما علماء الوراثة فأنهم يعرفون الكلمة بطريقة مختلفة نوعاً ما ، ويركزون على الأساس

الحروب ؟ ان قوة كالتى تؤدي الى النصر في الحروب ، تتضمن فيما يظهر - حيازة القوى لفضيلة أعلى - لكن ليست هذه هي الحال دائماً ، على أن الحرب عادة اذا ما أثرت على جماعة تأبى الاستسلام ، مع أن الطبيعة أرادت لها أن تخضع لغيرها ، فان من الضروري في هذه الحالة أن نجعل من هذه الجماعة المهزومة عبيداً » (٧) .

ثم جاء الاستعمار الاوربي الحديث لينشر هذا المبدأ على نطاق واسع في اطار من الدعاوى والتبريرات التى تستند الى فكرتين : احدهما ترى أن رعايا الدولة المحكومة يختلفون من الناحية السلالية عن رعايا الدولة الحاكمة ، وأنهم على حد تعبير أرسطو يعتبرون عبيداً بالطبيعة، ولذا ينبغى أن يظلوا تابعين ومحكومين الى الأبد ، بينما تذهب الفكرة الأخرى الى أن الرجل الأبيض يؤدي رسالة في البلاد المستعمرة وهى نشر المدنية والحضارة في تلك البلاد ، ومساعدتها على الوصول الى مرحلة من النضج السياسى الذى يمكنها من ممارسة الحكم الذاتى دون وصاية خارجية .

وقد اختلف الانجليز والفرنسيون في تطبيقهم لهذا المبدأ . فالانجليز - في حكمهم للبلاد المستعمرة - حافظوا على الطابع القومى لتلك البلاد ، بينما ذهب الفرنسيون الى حد القضاء على الثقافات الوطنية ، ونشر الثقافة الفرنسية بهدف تحويل البلاد المستعمرة الى مناطق فرنسية عن طريق الاذابة والتمثل Assimilation .

وليس ثمة شك في أن الاستعمار - مهما اختلفت صورته وأشكاله - لا يختلف عن كونه

(٧) برتراند رسل : تاريخ الفلسفة الغربية ، الكتاب الاول - الفلسفة القديمة ، ترجمة الدكتور ذكى نجيب محمود ، الطبعة الثانية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٧ ، ص ٢٩٩ .

(٨) Hans Morgenthau, Politics Among Nations, New York, 1960, pp. 44 — 47 .

الوراثي للفروق بين الشعوب، لا على الخصائص الجسيمة الملاحظة بالدرجة الاولى (٩) .

ويستخدم فيليب ماسون الاصطلاح في هذا الكتاب ليعنى به « أى فئة تتميز بمجموعة مشتركة من الخصائص البيولوجية الهامة » . ويقول : اننا نستخدم الاصطلاح بالمعنى العام لنميز بمقتضاه بين الاوروبي الذى يعيش في جنوب افريقية وبين الافريقى أو الهندى ، ولا نستخدمه بفرض التفرقة بين الفرنسى والالمانى حيث أن الاختلافات البيولوجية بينهما لا تكاد تذكر .

ويذهب الى أن تصنيف السلالات وفقاً لمعايير ثابتة محددة ، عملية تعسفية ، وغالباً ما تؤدي الى تصنيفات متناقضة ، ذلك لأن الأجناس البشرية قد اختلطت ببعضها على مر العصور والأجيال عن طريق الهجرات والتجارة والحروب مما ترتب عليه امتزاج السلالات واختلاط الدماء .

وليس الفكرة القائلة بأن التصنيفات السلالية مصطنعة وتعسفية بالشىء الجديد . فلقد أعرب « پرتشارد Pritchard » عام ١٨٤٣ ، عن رأيه في أن الانسانية عرق واحد ، وتنشأ عن نفس الاسرة ، وكتب العالم الطبيعى الفرنسى «بوفون Buffon» يقول : أن الأجناس والرتب والصنوف لا توجد الا في مخيلتنا ، انها مصطلحات ، والفرد وحده هو الذى يوجد فعلاً . . ان الطبيعة لا تعرف تعريفاتنا ، وهى لم تصنف عملها أبداً في سلالات وأنواع . ويحتج الفيلسوف الالمانى « هردير Herder » على استخدام كلمة السلالة عندما نتحدث عن

الانسان ، وذلك أنه يوجد دوماً عدد من النماذج المتوسطة بين العروق المختلفة . ويرى « بلوميناخ » أنه يوجد بين مختلف النماذج الانسانية فروق في الدرجة لا في الطبيعة ، وهى متصلة فيما بينها بتدرجات لا حصر لها (١٠) . ويقول ماسون : ومهما يكن من أمر الاختلاف في تحديد مفهوم السلالة وفي تصنيف السلالات البشرية ، فان ما يعنينا في هذا الكتاب هو الدلالة الاجتماعية والسياسية للاصطلاح اكثر من دلالة البيولوجية .

أما عن الاصول الاولى للتفرقة العنصرية، فيرى « ماسون » أنها ليست أثراً من آثار الاستعمار ، وانما تضرب بجذورها في أعماق التاريخ ، كل ما في الأمر أنها لم تظهر كنمط سلوكى جامد ومحدد الا في مرحلة تاريخية متأخرة ، ويشير الى أن ثمة رموزاً ارتبطت بالتفرقة العنصرية ، وعملت على تفذيتها وتأكيداها . وهذه الرموز كانت موجودة - على حد تعبيره - في بلاد اليونان القديمة وفي روما ، وفي الديانات السماوية الثلاث اليهودية والمسيحية والاسلام ، وفي الهندوكية ، وفي كثير من مناطق افريقية حيث كان يرمز لفعل الخير ونقاء السريرة بالبياض، أما ظلام النفس وسوء الطوية وارتكاب الشرور الآثام فكان يرمز اليها بالسواد . وهذه الصور الاستعمارية - التى لا تستند الى دليل عقلى - كان لها اثرها في تقوية النزعة العنصرية لانها تخدم حاجات نفسية لدى بعض الأفراد .

وفي القرن التاسع عشر سارت الفكرة العنصرية لصالح الاستعمار والرجل الأبيض ، وظهر كثير من الكتابات التى تدعو الى تفوق

Otto Klenberg, Social Psychology, Chap. 11.

(٩)

ويمكن مراجعة الترجمة العربية التى قام بها حافظ الجمالى ونشرتها دار مكتبة الحياة ببيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٧ ، ص ٤٠٧ وما بعدها .

(١٠) المرجع السابق ، ص ٤١٣ ، ٤١٤ .

٢ - تنمو الكفايات في مختلف الأجناس نتيجة لنمو العلم والمعرفة والتجارب والاتصال بين الشعوب ، وكلما حدث تقارب بين شعبين في مستواهما الحضارى حدث تقارب بينهما في مستوى الذكاء ، فضلاً عن أن عامل الوراثة والاكساب يتداخلان معاً بحيث يصعب تحديد الأثر الذى يحدثه كل منهما على انفراد .

٣ - على الرغم من وجود اختلافات بيولوجية موروثية بين السلالات ، فإن اختلاف الجماعات الانسانية في سلوكها يرجع بالدرجة الأولى الى عوامل تاريخية ، وإلى اختلاف استجابات تلك الجماعات لتحديات البيئة ، وإلى المهارات التى يتناقلها الأبناء عن الآباء ، وإلى التقاليد والخبرات التى تنتقل من جيل الى جيل .

٣ - أساليب السيطرة في مجتمعات ما قبل الصناعة :

تتأثر العلاقة بين الجماعة المسيطرة والجماعات التابعة بعدد من المتغيرات ، منها ما يتصل بطبيعة الجماعة المسيطرة ذاتها ، ومنها ما يتصل بنوعية الجماعات التابعة ، ومنها ما يتصل بظروف البيئة وطبيعة العصر .

وقد حاول « روبرت پارک Robert Park » في كتابه « العنصر والثقافة : مقالات في سوسيولوجية الإنسان المعاصر » أن يحدد أنماط العلاقات التى تقوم بين الجماعات المسيطرة والجماعات التابعة ، ورتب دورة محددة لتلك العلاقات تبدأ بالاتصال Contact ، ثم المنافسة competition ، يعقبها التكيف accomodation ، ثم التمثيل أو البدوان assimilation . غير أنه ليس من الضروري - كما يقول ماسون - أن ينتهى الاتصال بالتمثيل ، فقد يبقى البعد الاجتماعى قائماً بين الجماعة المسيطرة والجماعات التابعة إلى

الشعوب البيضاء . وهذه الكتابات يمكن تصنيفها في فئتين :

١ - كتابات « دى جوبينو De Gobineau » واتباعه : حاول مفكرو هذه المدرسة دراسة المنجزات الحضارية التى حققتها الأجناس البشرية خلال عصور التاريخ ، وقالوا بأن أعظم المنجزات هى التى حققها الأوروبيون الشماليون . ومن أكبر المؤيدين لهذا الرأي « لوثرود ستودارد Loshrop steddard » و « ماديسون جرانت Madison Grant » . أما دى جوبينو فكان يخصص الجنس الأرى بالتفوق ، على حين أن « هوستون ستوراث تشامبرلين H. S. Chamberlain » كان يميل الى تمجيد التوتون وحدهم .

ويذهب مفكرو هذه المدرسة أيضاً الى أن السلالات البشرية تتفاوت من حيث قدراتها العقلية ، وخصائصها الطبيعية ، وإلى أن صفات أى جنس من الأجناس لا تتغير باختلاطه بجنس آخر ، كما أن عبقرية الجنس لا تتأثر الا قليلاً بظروف المكان والزمان .

٢ - مدرسة دارون الاجتماعية : طالب مفكرو هذه المدرسة بسيادة الجنس الأبيض لما يتميز به من قدرات وخبرات ومهارات لا تتوافر لغيره من الأجناس . وقد أخذ هؤلاء بمفهوم الصراع الاجتماعى ، وحاولوا تطبيق مبادئ تنازع البقاء ، وصراع الأجناس ، وبقاء الأصلح على الأجناس والسلالات البشرية .

ويذهب فيليب ماسون الى أن قصر التفوق العقلى والكفاءة والحضارة على الجنس الأبيض لا يتفق مع الحقيقة العلمية للأسباب الآتية :

١ - يلاحظ أن توزيع الكفايات والقدرات العقلية بين مختلف الشعوب يتمشى مع المنحنى العادى Normal Curve ، وهذا التوزيع يكاد يكون واحداً بالنسبة لكافة الشعوب .

عاصياً دون أن تقع عليهم تبعة قانونية جزاء ما قتلوا .

وحينما غزا الاسبرطيون مسينيا في القرن الثامن قبل الميلاد ، أنزلوا معظم سكانها منزلة الممالك ، واستولوا على أراضيهم ، وجعلوهم يزرعون الأرض على أن يقسم المحصول مناصفة بينهما . وهناك نوع ثالث من الناس ، وهم الجيران Perioikoi ، الذين فرضت عليهم اسبرطة حمايتها ، وهؤلاء لم يكونوا مواطنين اسبرطيين بمعنى أنهم لم يسهموا بنصيب في السلطة السياسية وإن كانوا يتمتعون بالحرية . .

وفي أثينا كان البناء الطبقي - في بداية القرن السابع قبل الميلاد - يتألف من جملة طبقات هي :

١ - الملك والنبلاء .

٢ - طبقتان من المواطنين الأحرار ، أحدهما تتكون من الفلاحين والآخرى من التجار ومعلمي الحرف .

٣ - طبقتان من الأحرار الذين لا يتمتعون بحق المواطنة .

٤ - العبيد .

وفي غضون قرن ونصف من الزمان تحولت أثينا من دولة يقوم نظامها السياسي والاجتماعي على ارسنقراطية المولد الى دولة يتسع تمثيلها السياسي لفئات غير ارسنقراطية ، وتحولت من دولة اوليجاركية الى دولة ديمقراطية يسهم كافة المواطنين بنصيب في شئونها السياسية على الرغم من أن بعض الفئات كانت محرومة من حق المواطنة وهم : النساء ، والمهاجرون ، والعمال الزراعيون الذين لا يمتلكون أرضاً ، وعمال اليومية ، ورقتي الأرض .

درجة أن الجماعة المنتصرة في الحرب أو المسيطرة قد تنزل أفراد الجماعات التابعة أو المهزومة الى مرتبة العبيد ، وقد حدث ذلك كثيراً في مجتمعات ما قبل الصناعة ، وتمثل بوضوح في اسبرطة وأثينا والهند وبيرو وفي كثير من البلاد الأفريقية .

ففي اسبرطة مثلاً حينما غزا الاسبرطيون بلاد لاكونيا ، أخضعوا السكان الذين وجدوهم هناك ، وأنزلوهم الى مرتبة رقيق الأرض Scots ، وسمى هؤلاء الرقيق بالممالك Helots ، وأصبحت الأرض كلها ملكاً للاسبرطيين الذين حرّم عليهم القانون أن يزرعوها لعاملين أساسيين :

اولهما : أن هذا العمل يحط من كرامتهم .

وثانيهما : أن يتفرغ الاسبرطيون للخدمة العسكرية خاصة وأن المواطن الاسبرطي لم يكن له إلا عمل واحد هو الحرب التي كان يعد لها منذ ولادته اعداداً خاصاً . ولم يكن العبيد يباعون ويشترى ، وإنما ظلوا مرتبطين بالأرض طيلة حياتهم . وكانت الأرض تقسم أقساماً ، يملك كل اسبرطي من الذكور البالغين قسماً منها أو أكثر ، وكانت تنتقل من الوالد الى أبنائه . وكان مالك الأرض يأخذ من المملوك الذي يزرع له أرضه مقداراً محدداً من القلال والخمر والفاكهة لنفسه ولزوجته ، وما بقي بعد ذلك فهو حق للمملوك . ولما كان هؤلاء الممالك من اليونانيين كلاسبرطيين سواء بسواء ، فإنهم كانوا يقاومون وضاعة منزلتهم مقاومة مرة ، ويثورون كلما وسعتهم الثورة ، غير أن الاسبرطيين أعدوا لأنفسهم شرطة سرية Kryptoid يقابلون بها هذا الخطر ، وخشية ألا تكون الشرطة السرية كافية ، اتخذوا إجراء آخر يتممه ، وهو أن يعلنوا الحرب مرة كل عام على جماعة الممالك حتى يتسنى للشباب اسبرطيين أن يقتلوا من الممالك من بدا لهم

في الولايات المتحدة ، والافريقي في إفريقيا وسائر مقاطعات اتحاد جنوب إفريقيا .

ويهدف هذا الاسلوب الى تعميق الاجناس لدى سكان المستعمرات بأنهم ينتمون الى عناصر واجناس لا ترقى في مستوى التطور الحضارى الى مستوى العناصر البيضاء التي تنتسب اليها الدول المستعمرة ، كما يهدف الى خلق حالة من الاستسلام النفسى والعنوى الذى يؤدى اليه الشعور بالتخلف والعجز في مواجهة الحضارة الاوروبية المتفوقة . وكان معنى هذا في التحليل الأخير حمل هذه المستعمرات على قبول الأمر الواقع والاستسلام له بغض النظر عن فداحة الاستغلال الذى تتعرض له .

وقد أدى هذا الاسلوب الى خلق احساس عام لدى سكان المستعمرات بأنهم يعاملون معاملة غير انسانية في أوطانهم ، وبأنهم يحرمون من كل الامتيازات الاجتماعية والسياسية والمادية التى يحصل عليها المستعمرون ، وهذا الاحساس بالمهانة والاضطهاد هو الذى يلور فيما بعد الشعور العام في هذه البلاد بالثورة ضد التعصب العنصرى ، وضد الاستعمار وسياساته وأهدافه وأساليبه .

٢ - الوصاية Paternalism : يقوم هذا الاسلوب على فكرة مؤداها أن الرجل الأبيض يؤدى رسالة في البلاد المستعمرة وهى نشر المدنية والحضارة في تلك البلاد ، ومساعدتها على الوصول الى مرحلة من النضج السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذى يمكنها من حكم نفسها بنفسها ، والاشراف على أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية . تدون وصاية من اخذ . وقد طبق الانجليز والبلجيكيون هذا الاسلوب تطبيقاً حقيقياً ، على حين ان الفرنسيين اتجهوا الى تحويل البلاد المستعمرة الى مناطق فرنسية عن طريق الاذابة والتمثيل ، وبدا هذا الاسلوب واضحاً في منطقة شرقى

ويلاحظ ان أثينا لم تضيق نطاق الحرية بالصورة التى فعلتها اسبرطة ، غير انها لم تعامل حلفاءها بنفس الطريقة التى عاملت بها المقيمين في أثينا ، كما انها اعترفت بنظام الرق كنظام ضرورى .

وفي بلاد الهند قام النظام الطبقي على اساس الاعتراف بنظام الطوائف الجامدة ، وكانت الطبقة الدنيا تتألف من أبناء الشعوب المهزومة ، وكان توزيع الأعمال والاختصاصات يتم بغرض الإبقاء على عراقة الدم الأرى المنتصرين .

ومثل ذلك كان يتبع عند قبائل الانكا في بيرو حيث كان الأبناء يتوارثون الحرف عن آبائهم . وتشبه فكرة الطوائف الجامدة هذه من حيث عزل الاجناس والسلالات بعضها عن بعض الفكرة العنصرية في الولايات المتحدة الى حد كبير ، اذ تهدف الفكرتان الى الإبقاء على النظام الاجتماعى الجامد ، فكما يصعب التزاوج بين طائفتين مختلفتين ، يصعب كذلك تحقيق الزواج المختلط بين البيض والسود في كثير من الولايات الأمريكية .

٤ - أساليب السيطرة في العصر الصناعى :

بعد ان حدثت الثورة الصناعية ، واتسع نطاق الاستعمار الاوروبى الحديث ، استخدم المستعمرون الاوروبيون أساليب مختلفة للسيطرة على المستعمرات . وهذه الأساليب هى :

١ - السيطرة (التسلط) Dominance :

يقوم هذا الاسلوب على تسلط العنصر الاصلى أو المنتصر على غيره من العناصر على أساس انه بطبيعته أعلى مرتبة من غيره من السلالات . وهذا الاسلوب كان يعامل بمقتضاه الصينى في هونج كونج ، والرجل الأصفر في سنغافورة ، والهندي في بومباي ومدراس وكلكتا، والزنجى

البحر المتوسط قبل الحرب العالمية الاولى حيث كان التغلغل بالثقافة الفرنسية يشكل ركيزة أساسية من ركائز السياسة الفرنسية هناك .

٣ - التكافل Symbiosis : يحدث في بعض الأحيان أن تتجه السياسة الاستعمارية الى الاعتماد على العمال الفنيين من دولة أخرى لعدم توفر الفنيين في الدولة المستعمرة أو لوجود نقص في القوى العاملة كما حدث في جيانا البريطانية وترنناد وفيجي وناثال وشرق افريقية ، حيث اعتمد المستعمرون الانجليز على العمال الهنود .

وغالباً ما تكون العناصر الوافدة جماعة وسيطة متقبلة اجتماعياً سواء من جانب العنصر المتسلط أو العنصر التابع لما تؤديه من خدمات . غير أنه في بعض الأحيان تقوم السياسة الاستعمارية على إثارة العناصر الوافدة بمعاملة أفضل من المعاملة التي يلقيها الوطنيون ، فيترتب على هذا الوضع أن يصبح المهاجرون موضع شك وكراهية من جانب السكان الأصليين وتقوم بينهم صراعات عنصرية وحروب دموية لا تستفيد منها الا الدولة المستعمرة التي تستخدم هذا الاسلوب لاحكام سيطرتها الاستعمارية بشكل أكثر فعالية على أغلبية السكان .

خاتمة :

يتضح من العرض السابق لأقسام الكتاب وفصوله وموضوعاته ، أن المؤلف أقبل على تأليف الكتاب ولديه خطة طموحة في أن يكتب عن العلاقات العنصرية في مختلف أنحاء العالم

ليصل الى تعميمات علمية تصلح لتفسير مختلف المواقف التي تواجهها الأقليات العنصرية في المجتمعات القديمة والحديثة والمعاصرة . وفي البلاد التي تضم بين سكانها فئات سلالية غير متجانسة ، بالإضافة الى البلاد التي خضعت للاستعمار بمفهومه القديم والحديث . وقد دفعته تلك الخطة الطموحة الى أن يتطرق الى موضوعات كثيرة يصلح كل موضوع منها لأن يكون نواة لأكثر من كتاب ، والى أن يمر ببعض القضايا المطروحة مروباً عابراً دون أن يعطيها ما تستحق من دراسة تحليلية ، وبحث متعمق .

وقد لمس المؤلف بنفسه هذه النقطة في مقدمة الكتاب حيث أشار الى أن خطة الكتاب لا تسمح له بأن يكتب بنفس الدقة والعمق اللذين يكتب بهما متخصص في قارة واحدة ، كما ذهب الى أن الكتاب يثير من القضايا أكثر مما يقدم من نتائج وتفسيرات . وهذه القضايا المطروحة - على حد قوله - قد تشجع باحثين آخرين على معالجتها والوصول الى تعميمات قاطعة بشأنها .

أما عن منهج الكتاب ، فقد نجح المؤلف الى حد كبير في الجمع بين المنهج التحليلي الذي اعتمد عليه في تحديد مختلف العوامل والمتغيرات المؤثرة في ظاهرة التمييز العنصري ، وبين المنهج التركيبي الذي استخدمه في دراسة ظاهرة التمييز العنصري في وحدات سياسية واجتماعية واقتصادية متكاملة هي : الهند ، وجنوب افريقية ، وأمريكا الاسبانية ، والكاريبي ، والبرازيل .

والكتاب في جملة جهد علمي قيم ، جدير بالدراسة والاهتمام .

من الكتب الجديدة

كتب وصلت الى ادارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتفصيل في الاعداد القادمة

- (1) James Martin & Adrian R. D. Norman, *The Computerized Society, An appraisal of the impact of computers on Society over the next fifteen years*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1970.
- (2) Leslie A. Fiedler, *The Stranger in Shakespeare*, Croom Helm London, 1972.
- (3) Murray S. Stedman, Jr., *Urban Politics*, Winthrop Publishers, Inc., Cambridge, Massachusetts, 1972.
- (4) Nikki R. Keddie, Sayyid Jamal Ad-Din " Al-Afghani ", *A Political Biography*, University of California Press, London, 1972.
- (5) Roy Fuller, *Owls and Artificers, Oxford Lectures on Poetry*, Andre Deutsch, London, 1971.

★ ★ ★

مطبعة حكومة الكويت

العدد التالي من المجلة

العدد الثالث - المجلد الرابع

أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٧٣

قسم خاص عن القانون والمجتمع
بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

الخليج العربي	٥	ريال	سوريا	٣٠	ليرة
السعودية	٥	ريال	القاهرة	٢٥٠	ملياً
البحرين	٤٠٠	قلم	السودان	٢٥٠	ملياً
اليمن الجنوبية	٤٠٠	قلم	ليبيا	٣٥٠	قلم
اليمن الشمالية	٤٠٥	ريال	مستقط	٤٠٠	باية
العراق	٣٠٠	قلم	الجزائر	٥	دنانير
لبنان	٢٥	ليرة	تشونش	٥٠٠	ملياً
الأردن	٢٥	قلم	المغرب	٥	درهم

مطبعة حكومة الكويت